MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03743 3596

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/meyerbeerbiogra00curz

1010
I
6

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

MEYERBEER

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts

DIRECTEUR : M. ÉLIE POIRÉE,
Conservateur Adjoint à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Parus :

Berlioz, par Arthur COQUARD.
Boieldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
Chopin, par Élie POIRÉE.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hérold, par Arthur POUGIN.
La Musique Chinoise, par Louis LALOY.
La Musique des Troubadours, par Jean BECK.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henry PRUNIÈRES.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Paganini, J.-G. PROD'HOMME.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCCr

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

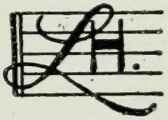
MEYERBEER

PAR

HENRI DE CURZON

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VI^e^)

Tous droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous pays.

A JEAN FAURE

qui créa Hoël et Nelusko
qui fut Peters, Saint-Bris et Nevers

Hommage très cordial.

ML
410
M61C9
LIBRARY
APR 28 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

MEYERBEER

Il paraît impossible, que dans la voie que Meyerbeer a menée jusqu'à son sommet suprême, on veuille encore s'avancer plus loin. Nous devons nous attacher à cette opinion, que cette dernière époque de la musique dramatique s'est close avec Meyerbeer ; qu'après lui aussi bien qu'après Hændel, Gluck, Mozart, Beethoven, l'idéal, — tel qu'il a été atteint dans chacune de ces périodes à son tour, — doit être regardé comme réalisé et désormais indépassable.

(Es erscheint unmöglich, in der Richtung, die Meyerbeer auf den letzten Grenzpunkt führte, noch weiter vorschreiten zu wollen. Wir müssen bei der Ansicht verharren, dass sich diese letzte Epoche der dramatischen Musik mit Meyerbeer geschlossen habe, dass nach ihm so gut wie nach Hændel, Gluck, Mozart, Beethoven, das für die jedesmalige Periode erreichte Ideal als vollendet und als nicht mehr zu überbieten zu betrachten sei.)

RICHARD WAGNER, 1842.

I

LES PREMIÈRES ANNÉES D'ÉTUDES (1791-1815)

« M. Meyerbeer, de Berlin, dès ses années d'enfance, a fait époque comme pianiste, et ce talent, il l'a plus tard développé jusqu'à une perfection qui l'a mis au rang de l'un des premiers, sinon même du premier pianiste de notre temps. Dégagé du souci de son gagne-pain, c'est par pur amour de l'art qu'il s'est consacré tout entier à la musique, mais il est l'un des rares compositeurs de la période actuelle qui en aient péné-

tré la sévère étude jusque dans ses plus secrètes profondeurs. En dehors du bénéfice de son propre génie et de ses recherches personnelles, il doit aux deux ans qu'il a passés auprès de l'abbé Vogler la meilleure part de sa culture musicale. Un fond d'éducation vraiment supérieur au point de vue des lettres et des sciences, ainsi que de la connaissance des langues, donnait d'ailleurs à cette culture une base qui ne devrait jamais faire défaut à tout artiste qui prend l'art au sérieux. »

Tel est le début de l'important article que Weber consacra à son ami, en 1820, comme prélude explicatif aux représentations qu'il allait donner, devant le public de Dresde, de quelques-unes des récentes productions dramatiques de Meyerbeer. Je n'en saurais trouver de meilleur pour une étude nouvelle de la vie et de l'œuvre de ce puissant dramaturge. Il n'y faut que joindre quelques indications plus précises sur sa famille, sa jeunesse et ses années de formation intellectuelle, avant de redemander à Weber quelle opinion il convient de garder de ses premiers essais.

Jacob Beer, autrement dit Giacomo Meyer-Beer, — Meyer était l'un des noms de son grand-père maternel Wulf, et Giacomo l'italianisation de son propre prénom : il adopta l'un et l'autre au moment de sa carrière italienne — naquit à Berlin le 23 septembre 1791. Nulle enfance ne fut plus heureuse que la sienne, nul milieu n'était plus propre à éveiller en lui les plus hautes et les plus diverses facultés. Son père, Jacob Herz Beer, de Franc-

fort-sur-l'Oder, aussi estimé comme homme que comme banquier, tout jeune alors, passionné pour les lettres et les sciences, tenait un salon où fréquentaient les célébrités de la capitale. Sa mère, Amalie Wulf, qui présidait ce salon, femme d'élite, nature supérieure, d'une libéralité d'esprit et d'un zèle de charité qui lui valaient le respect et l'admiration des plus sceptiques, (« il semblait, dit Heine, qu'elle ne pût se coucher tranquille si elle n'avait accompli quelque noble tâche »), était d'ailleurs une éducatrice morale de premier ordre, dont l'influence fut souveraine sur ses fils.

Car Jacob eut trois frères : Heinrich, né en 1794, le seul qui ne révéla aucun don particulier dans les arts, les sciences ou les lettres ; Wilhelm, né en 1797, qui, tout en succédant à son père, fut un astronome des plus réputés pour ses observations et ses travaux ; Michael enfin, né en 1800, qui eut une carrière ardente et rêveuse de poète dramatique, dont *Le Paria* et *Struensée* défendent encore le souvenir.

Mais c'est à l'égard de son fils aîné qu'Amalie Beer paraît avoir exercé la plus efficace sollicitude. Sa sérénité biblique et sa sûreté de jugement se reflètent dans le caractère à la fois austère et chaleureux du musicien Elle fut véritablement pour lui, à bien des points de vue, une inspiratrice, un modèle incomparable, et l'on peut dire de Meyerbeer que son amour pour elle remplit toute sa vie et la rehausse.

La musique s'éveilla de bonne heure chez lui comme un don singulier. On le montre, dès l'âge de quatre ans,

répétant au piano les airs qu'il entendait jouer dans la rue par les orgues de Barbarie. Bientôt, il fut cité comme un enfant prodige. Le 14 octobre 1800, à neuf ans, il exécutait en public le concerto en *ré* mineur de Mozart, et, dès les années suivantes, les journaux commençaient à parler de lui comme de l'un des meilleurs pianistes de la ville. Il avait, du reste, été tout de suite à bonne école. Remis, en 1799, entre les mains d'un élève de Clementi, Franz Lauska, il intéressa Clementi lui-même, qui fit tout un séjour chez les Beer, en 1801, pour donner des leçons à l'enfant.

Le don de l'improvisation se joignait d'ailleurs à celui de l'exécution pianistique : car Meyerbeer composait, composait à perdre haleine ; il n'hésita pas, dès 1801, à écrire toute une cantate pour le jour de naissance de son père. Mais ici encore, et surtout, une direction était nécessaire, et le choix du maître offrait autrement de difficultés, à une époque où si peu encore savaient enseigner. Il se porta d'abord sur le directeur de l'Académie de chant, Karl-Friedrich Zelter l'ami de Gœthe ; cependant, les façons un peu rudes dont celui-ci s'enveloppait lui firent préférer bientôt le directeur de l'orchestre de l'Opéra, Bernard-Anselme Weber, nature enthousiaste et artistique, d'ailleurs plus propre à pénétrer son élève d'une saine admiration pour Gluck et la déclamation lyrique, qu'à lui enseigner la technique de l'art, très vite dépassé et confondu qu'il était par l'ardeur du jeune néophyte.

Ici se place l'anecdote bien connue où l'abbé Vogler entre en jeu. Ce Weber était son élève : aussi, le jour

où Meyerbeer lui apporta une fugue, décidément hors de sa portée, est-ce à Vogler qu'il eut aussitôt l'idée de l'adresser plein de joie. Mais quelle désillusion quand arriva la réponse, après plusieurs mois d'attente! Au lieu des compliments espérés, le paquet, fort gros, ne contenait pas moins de trois traités en forme : d'abord, une théorie de la fugue, puis une analyse critique et impitoyable de celle de Meyerbeer; enfin, une fugue modèle sur le même thème, avec commentaires et raisonnements à l'appui.

Cette fugue était-elle un chef-d'œuvre? Fétis, qui la retrouva, la déclare médiocre, et le traité qu'elle appuyait peu clair... Tels quels, l'un et l'autre ravirent Meyerbeer, qui se replongea dans le travail avec plus d'ardeur que jamais, et ne tarda pas à mettre sur pied une fugue à huit parties. « Venez! » fut cette fois la réponse au nouvel envoi. « Vous serez reçu chez moi comme un fils. »

C'était un parti assez grave à prendre. Vogler habitait Darmstadt, où il était organiste : une vraie transplantation s'imposait donc au jeune homme. Mais à cette époque, son éducation intellectuelle était terminée. En même temps que la musique, il avait approfondi les lettres anciennes et modernes, l'histoire, cinq ou six langues, et ses convictions religieuses, solidement établies, mais libérales, comme celles de sa mère, lui permettaient de célébrer sous les formes les plus diverses la foi qu'il garda toute sa vie au seul Dieu de ses pères. Il partit donc, au commencement de 1810, à peine âgé

répétant au piano les airs qu'il entendait jouer dans la rue par les orgues de Barbarie. Bientôt, il fut cité comme un enfant prodige. Le 14 octobre 1800, à neuf ans, il exécutait en public le concerto en *ré* mineur de Mozart, et, dès les années suivantes, les journaux commençaient à parler de lui comme de l'un des meilleurs pianistes de la ville. Il avait, du reste, été tout de suite à bonne école. Remis, en 1799, entre les mains d'un élève de Clementi, Franz Lauska, il intéressa Clementi lui-même, qui fit tout un séjour chez les Beer, en 1801, pour donner des leçons à l'enfant.

Le don de l'improvisation se joignait d'ailleurs à celui de l'exécution pianistique ; car Meyerbeer composait, composait à perdre haleine ; il n'hésita pas, dès 1801, à écrire toute une cantate pour le jour de naissance de son père. Mais ici encore, et surtout, une direction était nécessaire, et le choix du maître offrait autrement de difficultés, à une époque où si peu encore savaient enseigner. Il se porta d'abord sur le directeur de l'Académie de chant, Karl-Friedrich Zelter (l'ami de Gœthe ; cependant, les façons un peu rudes dont celui-ci s'enveloppait lui firent préférer bientôt le directeur de l'orchestre de l'Opéra, Bernard-Anselme Weber, nature enthousiaste et artistique, d'ailleurs plus propre à pénétrer son élève d'une saine admiration pour Gluck et la déclamation lyrique, qu'à lui enseigner la technique de l'art, très vite dépassé et confondu qu'il était par l'ardeur du jeune néophyte.

Ici se place l'anecdote bien connue où l'abbé Vogler entre en jeu. Ce Weber était son élève : aussi, le jour

où Meyerbeer lui apporta une fugue, décidément hors de sa portée, est-ce à Vogler qu'il eut aussitôt l'idée de l'adresser plein de joie. Mais quelle désillusion quand arriva la réponse, après plusieurs mois d'attente! Au lieu des compliments espérés, le paquet, fort gros, ne contenait pas moins de trois traités en forme : d'abord, une théorie de la fugue, puis une analyse critique et impitoyable de celle de Meyerbeer; enfin, une fugue modèle sur le même thème, avec commentaires et raisonnements à l'appui.

Cette fugue était-elle un chef-d'œuvre? Fétis, qui la retrouva, la déclare médiocre, et le traité qu'elle appuyait peu clair... Tels quels, l'un et l'autre ravirent Meyerbeer, qui se replongea dans le travail avec plus d'ardeur que jamais, et ne tarda pas à mettre sur pied une fugue à huit parties. « Venez! » fut cette fois la réponse au nouvel envoi. « Vous serez reçu chez moi comme un fils. »

C'était un parti assez grave à prendre. Vogler habitait Darmstadt, où il était organiste : une vraie transplantation s'imposait donc au jeune homme. Mais à cette époque, son éducation intellectuelle était terminée. En même temps que la musique, il avait approfondi les lettres anciennes et modernes, l'histoire, cinq ou six langues, et ses convictions religieuses, solidement établies, mais libérales, comme celles de sa mère, lui permettaient de célébrer sous les formes les plus diverses la foi qu'il garda toute sa vie au seul Dieu de ses pères. Il partit donc, au commencement de 1810, à peine âgé

de dix-huit ans, emportant dans sa poche, suivant l'usage et comme viatique moral, un petit livre (qu'on a retrouvé) sur lequel ses amis, ses maîtres, avaient inscrit diverses pensées, de bons préceptes, quelques visions d'au-delà.

Dans la petite communauté musicale de Darmstadt, et en dehors des allants et venants, Meyerbeer trouva surtout Gänsbacher, un compositeur déjà éprouvé dans la musique d'église et de treize ans plus âgé que lui. Weber n'y vint, ou plutôt n'y reprit sa place, qu'un peu plus tard. Les trois camarades se lièrent alors d'une amitié très intime, et Vogler, ravi de « cet harmonieux accord parfait », comme il disait, s'occupa d'eux d'une façon spéciale. Chaque matin, après la messe, il leur distribuait le travail du jour, un thème de motet par exemple, dont la critique comparative se faisait ensuite en commun, le soir venu. Ou bien, on exécutait et l'on analysait quelque œuvre classique. A cet exercice, le maître apprenait presque autant que les élèves : il l'avouait. Le dimanche, à l'église, tandis que Vogler s'asseyait à l'orgue principal, ses pupilles, à tour de rôle, prenaient place à l'orgue de chœur, et répondaient, en les variant, aux thèmes exposés par leur maître.

Un jour, Weber, Meyerbeer et Gänsbacher lui firent une surprise. Pour fêter son anniversaire, le 10 juin 1810, ils lui présentèrent une petite cantate. Le texte était de Weber : on l'a retrouvé dans ses papiers, et c'est ainsi qu'on a su l'existence de l'œuvre, et que le chœur et un trio étaient de Meyerbeer, le solo de Gänsbacher. C'est, du reste, Weber qui avait toujours les idées entreprenantes.

Quelque temps après, il essayait de fonder un « Harmonischer-Verein » pour encourager l'art sincère et le soutenir de comptes rendus critiques.

Mais, à cette époque, l' « accord parfait » était déjà rompu : Gänsbacher était reparti, et toute la sollicitude active de Weber se reportait sur Meyerbeer, son cadet de cinq ans à peine, et « son unique soutien ». L'amitié qui les unit fut profonde, et Meyerbeer en conserva toute sa vie un souvenir attendri. Elle ne fut pas toujours sans nuages, si l'on en juge par les lettres où Weber s'épanche dans le sein de Gänsbacher : la différence de caractère y était pour beaucoup.

Revenons, pour l'instant, à 1810 et à Darmstadt. Meyerbeer, chez Vogler, ne se bornait pas à exécuter les devoirs quotidiens. Il s'essayait, pour son compte, dans des psaumes, des mélodies... Plusieurs furent même exécutés à l'Académie de chant de Berlin, notamment les *7 chants religieux de Klopstock*, à quatre voix, ainsi qu'une opérette (anonyme, 26 juin 1810), au Théâtre Royal : *Le Pêcheur et la Laitière*, dont un mauvais livret entraîna l'insuccès.

Le vrai début de Meyerbeer date pourtant de son oratorio *Dieu et la Nature*, exécuté à Berlin, le 8 mai 1811. Pour la première fois, la critique s'occupa de lui. Elle souligna le succès de l'œuvre, en louant sans réserves la maîtrise de son exécution technique et la vivacité de ses inspirations. C'est aussi ce qu'en dit Weber : Bien qu'on sente encore trop l'étude, dans cette partition, l' « harmonieuse beauté » des idées, et

l'élan plein de feu dont elles sont l'expression, lui paraissent tout à fait remarquables. L'œuvre avait été jouée tout d'abord devant le grand-duc de Hesse-Darmstadt. Elle fut donnée depuis de divers côtés, à Prague notamment, en 1814, par les soins toujours fidèles de Weber.

Entreprise encore à Darmstadt, et sur un texte du même auteur, Aloys von Schreiber, l'œuvre qui suivit celle-ci, un opéra biblique en trois actes, *Le Vœu de Jephté*, eut une fortune beaucoup moins heureuse, au théâtre de Munich, où elle fut exécutée en mars ou avril 1812. Weber déclare qu'il dépendait surtout du zèle et de l'intelligence des interprètes de mettre la lumière et de créer des contrastes dans la complexité un peu confuse de la musique, particulièrement des chœurs. Mais il est manifeste que les défauts scolastiques de la partition, plus en évidence sur la scène, avaient cette fois excédé le public.

On peut citer de la même époque à Berlin, où Meyerbeer revenait souvent, un psaume, « Gott ist mein Hirt », pour deux chœurs et cinq solistes, qui obtint le plus grand succès à la Singakadémie ; un *Stabat*, un *Te Deum*, un *Miserere* ; une cantate pour la fête de sa mère : « La visite des dieux » ; enfin, une symphonie concertante pour piano, violon et orchestre, que Meyerbeer exécuta lui-même, avec le violoniste Weit, le 4 février 1813.

Alimelek, opéra-bouffe en deux actes, tiré par Wohlbrück du conte si amusant des *Mille et une Nuits* : « Le dormeur éveillé », a laissé des traces plus profondes.

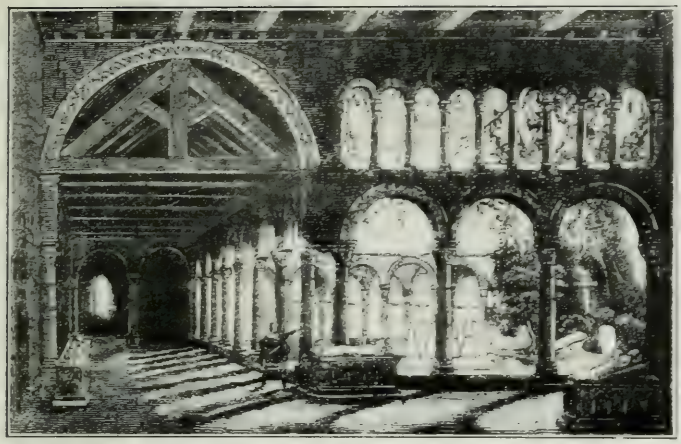
Donné d'abord, par les soins de Weber, à Stuttgard, en 1813, non sans succès, mais inconsidérément remanié par Meyerbeer pour de nouveaux interprètes, et comme « déséquilibré », il fit peu après fiasco, à Vienne, et ne dut qu'à l'intérêt obstiné de Weber de prendre plus tard une incontestable revanche. L'unité de la conception et des caractères, la verve d'une fantaisie qui se garde de ralentir l'action et n'a d'autre guide que la plus grande vérité dramatique possible, la justesse de la déclamation, la facilité charmante des mélodies, enfin la maîtrise technique et la nouveauté des combinaisons harmoniques et instrumentales... telles sont les qualités que Weber y reconnaissait et qu'il proclama dans ses articles, encore en 1820.

A Vienne, — où il faut noter encore un autre essai théâtral, plus heureux : *Les Amours de Thécelinde*, sorte de monodrame pour soprano et chœur, avec un clarinettiste personnage actif, qui n'était autre que l'ami Bärmann, — de nouveaux succès semblaient faire tort, pour Meyerbeer, à ceux qu'il cherchait sur la scène. Pour sa satisfaction personnelle en quelque sorte, et dans cette joie de travail et de perfectionnement qu'il témoigna toute sa vie, il s'était plu à devenir un pianiste transcendant et triomphal. Il avait, dès son arrivée dans la ville, assisté, pour la première fois, à un concert donné par Hummel ; et, enthousiasmé comme d'une révélation, il s'était astreint, en une retraite absolue qui dura dix mois, à reprendre à fond toutes ses études, dans le sens du virtuose-compositeur qui est resté la gloire de Hum-

mel. La sensation qu'il produisit dès lors sur le public, à la fois par son jeu et par ses compositions pianistiques ou concertantes, ainsi que par ses improvisations, d'une richesse d'idées et d'une perfection de construction surprenantes, dépassa tout ce qu'on peut imaginer.

On ne connaît malheureusement rien de toutes ces compositions, dont l'étude eût été doublement curieuse, au point de vue de l'évolution de la musique de piano comme à celui du mécanisme même. On a prétendu, en effet, que Meyerbeer se refusait à les faire éditer, ou ne les recopiait même pas, de peur de révéler à l'imitation de ses confrères la nouveauté de ses procédés... Il est permis de supposer que l'artiste n'attachait pas une si grande importance à des œuvres exclusivement destinées à l'effet de son jeu à lui. Son biographe et ami, Hermann Mendel, le seul peut-être qui ait eu l'insigne faveur de jeter un coup d'œil sur les manuscrits inédits de Meyerbeer avant leur mise sous scellés, déclare cependant avoir retrouvé de cette époque : une polonaise avec orchestre, deux concertos de piano, une marche, des variations et un grand rondo. — « Il a bien plus de droits à l'attention comme compositeur! déclarait Weber quand on parlait des succès de virtuose de son ami. Lorsqu'un artiste a tant de choses à exprimer, issues de son propre cerveau, de son propre sang, il est vraiment triste de voir aboutir à ce résultat l'engouement du public! »

Meyerbeer est resté pianiste toute sa vie, mais sans plus jamais chercher, après ces quelques années de



DÉCOR DU 3e ACTE DE *Robert le Diable*, PAR CICÉRI.
D'après une gravure du temps. Bibliothèque de l'Opéra.

SCÈNE DU 2e ACTE DE *Robert le Diable*.
Titre de la partition originale.

prime jeunesse, aucun succès public. Fétis nous rapporte quel accompagnateur hors ligne il fut plus tard dans les salons du roi de Prusse, où il était reçu plus en ami qu'en musicien de la Cour. C'était une joie rare, pour les grands pianistes, d'obtenir de lui qu'il jouât à quatre mains avec eux. Wilfrid de Lenz, qui l'avait connu chez Chopin, et qui sut trouver des occasions de faire un peu de musique avec lui, parle, en 1862 encore, (le maître avait 72 ans), de « son jeu austère, très rythmique, imposant, dans le genre de Weber. »

Ses succès d'exécutant-compositeur ne lui faisaient pourtant pas perdre de vue la scène lyrique et les déceptions qu'il y avait rencontrées. Un conseil, plus expérimenté et plus séduisant que les avis encore vagues de Weber, devait le tirer soudain de ses incertitudes et lui rendre courage : celui du vieux Salieri, toujours maître de chapelle de la Cour. Pour réussir décidément au théâtre, il manquait au jeune homme de respirer un autre air, d'éclairer d'une autre lumière la complexité de ses inspirations et la complication instinctive de leur réalisation : il lui fallait le ciel italien. Meyerbeer, avec son ardeur habituelle dès qu'il voyait s'ouvrir à lui une voie nouvelle, abandonna aussitôt la vie des concerts et ne parla plus que de partir. Seulement, son père lui conseilla de commencer par la France et le séjour à Paris, et c'est ce qu'il fit, en effet, passant chez nous l'année 1815 tout entière. Muni de nombreuses recommandations, séduisant par lui-même, par son caractère et son talent, reçu dans les salons comme dans

les théâtres, il demeura cependant fidèle à son principe : observer et mûrir son esprit dans le silence, avant de rien produire en public.

Mendel cite cependant, comme remontant à ce séjour et pour les avoir vus dans les manuscrits de Meyerbeer, deux opéras-comiques français, écrits en manière d'essais : *Le Bachelier de Salamanque* et *Robert et Élise*... N'importe, Paris n'était, cette fois, que la route d'Italie.

II

LE SÉJOUR EN ITALIE 1816-1826

Ce qui l'attendait en Italie, Meyerbeer était loin de s'en douter. L'histoire de la musique contient peu d'exemples d'une séduction aussi absolue. Il est vrai que, n'apportant à cette étude d'une race et d'un art si nouveaux pour lui, aucune des idées particularistes et des défiances de parti pris d'un Weber; n'étant pas doué d'ailleurs de ce génie original et indépendant qui a permis à un Mozart de rester si allemand sous une apparence si italienne; éclectique enfin par nature avant de l'être par goût... Meyerbeer abordait l'Italie avec l'âme la plus ingénue qui fût. L'impression qu'il en ressentit, il ne l'avait pas oubliée quarante ans plus tard, et c'est en ces termes qu'il la formulait dans une lettre au Dr Schucht, en 1856 :

« L'Italie entière se plongeait alors avec délices en une sorte

de douce extase ; il semblait que toute cette race eût enfin trouvé son paradis longtemps espéré, et qu'il ne lui manquât plus, pour atteindre au bonheur, que la musique de Rossini. Pour moi, j'étais attiré comme les autres, tout à fait indépendamment de ma volonté, dans ces fins rêts sonores ; j'étais comme ensorcelé dans un parc magique dont je ne voulais pas, dont je ne pouvais pas m'évader. Toutes mes facultés, toutes mes pensées devenaient italiennes : quand j'eus vécu une année là-bas, il me semblait être Italien de naissance. Je m'étais si complètement *acclimaté* à cette magnifique splendeur de la nature, à cet art italien, à cette vie gaie et facile, que je ne pouvais, par une suite naturelle, penser qu'en italien, sentir et éprouver qu'en italien. Qu'une transformation aussi totale de ma vie intérieure dût avoir la plus essentielle influence sur mon genre de compositions, on le comprend assez. Je ne voulais pas, comme on se l'imagine, imiter Rossini ni écrire à l'italienne, mais il me fallait composer dans le style que j'ai adopté, parce que mon état d'âme m'y contraignait. »

C'était « une évolution de sa nature », dit-il encore ; un essor de sa faculté d'impression, jusqu'alors étouffée par les règles de la polyphonie, et dès lors, non seulement éveillée aux brises et aux mélodies enchanteresses de l'Italie, mais encore sollicitée par elles à produire, à se manifester enfin dans son indépendance.

Il est certain néanmoins que c'est d'abord le style rossinien et son succès qui l'éblouirent : l'émulation fut toujours, chez Meyerbeer, un levier essentiel. Comme il s'était jeté à corps perdu, après avoir entendu Hummel, dans un renouveau d'études acharnées, sa première audition du *Tancrède* de Rossini, à Venise, fut décisive et souveraine : il n'avait pas prévu tant de brillant, avec tant de facilité, un effet si sûr, avec si peu de complication dans les moyens. Il n'avait pas prévu l'im-

pulsion nouvelle que ce génie de lumière, Rossini, venait de donner à un art en décadence, autant par la vivacité de la déclamation que par l'emploi plus judicieux et plus ferme des forces de l'orchestre. Il conçut tout de suite l'alliance possible de sa forte éducation technique avec cette libre facilité mélodique, et les effets qu'il en pourrait tirer. Une fois de plus, le désir de la lutte agissait irrésistiblement sur lui.

Il ne voulut d'ailleurs entrer à son tour dans la lice que sûr de la victoire. Ses papiers inédits renferment une assez grande quantité d'esquisses, d'études, de morceaux achevés, surtout lyriques, qui témoignent de ses essais variés. Mais ce n'est qu'après deux ans, en 1818, qu'il fit représenter, à Padoue, son premier opéra italien : *Romilda e Costanza*. Un incident bizarre se rattache à son souvenir : la prima donna s'était mise en tête d'épouser Meyerbeer, et avant la première représentation encore; sur son refus, elle donna le mot d'ordre à tous ses camarades, du chant et de l'orchestre, et la répétition générale, menée dans un ton de chambre de malade, fut émaillée de faux départs et de rentrées inopinées. Les assistants prirent le parti d'en rire, et le public, le lendemain, fit un gros succès à l'œuvre.

Au carnaval suivant, en 1819, c'est à Turin que Meyerbeer poursuivit sa chance, avec un opéra de Métastase : *Semiramide riconosciuta*, qui ne fut pas moins heureux. Mais l'année 1820 devait lui être plus favorable encore. Coup sur coup, il vit en scène : à Venise, *Emma di Resburgo*, et à la Scala de Milan, *Margherita*

d'Angiù, dont le succès, à toutes deux, fut cette fois assez grand pour se propager, par des traductions, en Allemagne et en France. *Emma* surtout eut un moment de vogue en Allemagne, et même sous deux versions distinctes : *Emma von Leicester* (Vienne, Munich, Dresde, Francfort) et *Emma von Rosburg* (Berlin, Stuttgard...), tout en gardant longtemps sa place aux répertoires italiens. *Marguerite d'Anjou* fut aussi entendue à Munich, mais émigra plutôt en France, en Belgique et en Angleterre.

Tous ces succès n'étaient pas sans susciter quelques commentaires réprobateurs parmi les tenants de l'art allemand. Weber qu'agaçait prodigieusement le triomphe de l'art italien en Allemagne, surtout celui de Rossini, et qui ne pouvait comprendre l'évolution subie par son ami, avait toutes les peines du monde à ne pas le traiter de traître. Comment « un artiste allemand, doué d'une force créatrice aussi *énorme*, pouvait-il, pour gagner le misérable succès de la foule, se ravaler au rang d'imitateur? Était-il donc si difficile, sinon de repousser le succès immédiat, du moins de ne pas le regarder comme l'idéal suprême ? » Aussi, tout en ne lui ménageant ni les coups de boutoir, ni les appels à sa conscience, s'appliquait-il à lui démontrer qu'il n'avait nul besoin, en somme, de l'Italie pour réussir. Dès le départ de Meyerbeer, comme preuve de son dire, il s'était mis en tête de faire accepter *Alimelek*, et son obstination avait fini par lui donner gain de cause, à Prague, en octobre 1815. « Tu peux penser écrivait-il à Gänsbacher , si je suis

profondément heureux d'avoir sauvé l'honneur du brave garçon, de l'orgueil des Viennois ! »

A Dresde, en 1820, et puisqu'il fallait bien, pour la réputation de Meyerbeer, jouer cette *Emma de Rosbourg* qui avait tant de succès, il lui adjoignit du moins *Alimelek* encore (sous le nom modifié d'*Hôte et Convive*). Et comme il sut opposer l'une à l'autre les deux œuvres, appuyant sur « la marque essentiellement allemande » de l'une, traitant l'autre comme une curiosité de dilettante qui a voulu essayer de tout !

« *Emma di Resburgo*, au contraire (ainsi se termine son grand article), porte tout à fait l'empreinte de l'ambiance dans laquelle elle est venue au monde, et de l'esprit musical qui y domine actuellement. Je crois que le compositeur s'était fixé comme but de « vouloir plaire », afin de montrer ainsi qu'il pouvait, en maître et seigneur, disposer à son gré de tous les genres. Il faut vraiment que les estomacs italiens soient bien malades, pour que le génie de Meyerbeer, qui peut évidemment créer en pleine et indépendante force, ait reconnu comme nécessaire, non seulement de leur servir de doux fruits gonflés de sève, mais de les couvrir encore de sucre...

Il nous a donc démontré là que son talent a beaucoup de faces, et qu'il peut être original, puisqu'il réussit ce qu'il « veut ». Mais si le rédacteur de cet article pouvait formuler un souhait, ce serait que M. Meyerbeer, à présent qu'il a étudié l'art dans ses manifestations variées et selon le goût des nations auxquelles elles sont destinées, à présent qu'il a fait l'épreuve de sa force comme de la souplesse de son talent, revienne se fixer dans la Patrie allemande, et qu'il s'emploie à son tour, au milieu des quelques vrais fidèles de l'art, à poursuivre l'établissement définitif de cet opéra national allemand, qui veut bien prendre des leçons de l'étranger, mais à condition de rendre ce qu'il a appris transformé « en vérité et en individualité ». Ce n'est qu'ainsi que sera affermi enfin, parmi les nations d'art, ce rang dont Mozart a placé l'inébranlable fondement dans l'opéra allemand. »

Weber s'était flatté, qu'en reprenant contact avec ses amis et le gout de son pays (en 1821), Meyerbeer « redeviendrait l'ancien Meyerbeer », et renoncerait à sa chimère italienne. Mais l'incontestable succès de ses nouvelles œuvres n'était pas pour ouvrir les yeux à celui-ci, et l'on prétend, au contraire, qu'il en aurait pris texte pour étaler avec quelque imprudence son ambition de régénérer l'art national à cette source suspecte. Aussi le voit-on retourner, dès cette même année, en Italie, et donner bientôt à la Scala de Milan une nouvelle œuvre : *L'Esule di Granata* (12 mars 1822), qui avait pour auteur Romani, comme *Marguerite d'Anjou*, et, sans égaler le beau succès de celle-ci, reçut encore le meilleur accueil. Un autre opéra, pour Rome, cette fois, devait lui succéder : *Almanzor*; et Meyerbeer l'avait presque achevé, croit-on, lorsque les premières atteintes d'un mal, contre lequel il devait lutter toute sa vie, le forcèrent de partir pour les eaux de Spa, puis de passer à Berlin tout l'hiver de 1822-1823. Il s'y occupa à donner un gage à l'art de son pays en écrivant un opéra allemand : *La Porte de Brandebourg* : mais cette œuvre, qui était sans doute de circonstance, ne fut pas non plus représentée, on ignore pourquoi. — Mendel a retrouvé l'une et l'autre de ces deux partitions, la dernière comportant neuf numéros.

Cette année 1823 semble marquer une certaine crise dans l'esprit de Meyerbeer. Ce n'est pas qu'il pensât encore à rompre avec le style italien, mais le mirage n'était plus aussi séduisant. Une précieuse lettre en

garde le témoignage incontestable. C'est celle qu'il écrivit, en français, le 5 juillet 1823, de Milan, à Levasseur, son interprète de *Marguerite d'Anjou* et le futur créateur de tous ses grands rôles de basse à Paris; lettre qui a été publiée, en fac-simile, par Blaze de Bury, en 1865. En voici les passages caractéristiques :

« ... J'ai été bien flatté du passage de votre lettre dans lequel vous me parlez de la bonne opinion que M. le directeur de l'Opéra français veut bien avoir de mes faibles talents. — Vous me demandez s'il serait sans attrait pour moi de travailler pour la scène française. Je vous assure que je serais bien plus glorieux de pouvoir avoir l'honneur d'écrire pour l'Opéra français, que pour tous les théâtres italiens (sur les principaux desquels, d'ailleurs, j'ai déjà donné de mes ouvrages). — Où trouver ailleurs qu'à Paris les moyens immenses qu'offre l'Opéra français à un artiste qui désire écrire de la musique véritablement dramatique ? Ici, nous manquons absolument de bons poèmes d'opéra, et le public ne goûte qu'un seul genre de musique. A Paris, il y a d'excellents poèmes, et je sais que votre public accueille indistinctement tous les genres de musique, s'ils sont traités avec génie. Il y a donc un champ bien plus vaste pour le compositeur qu'en Italie. Vous me demanderez peut-être pourquoi, avec cette manière de voir, je n'ai pas tâché d'écrire pour Paris. C'est parce qu'on nous représente ici l'Opéra français comme un champ hérissé de difficultés, où il faut attendre ordinairement de longues années avant de se faire représenter, et cela fait peur. Je vous avoue aussi que j'ai été gâté peut-être sur ce point, en Italie, où l'on a bien voulu jusqu'à présent me rechercher, quoique je confesse que c'est plutôt par l'excessive indulgence du public envers moi, que pour mon très petit mérite... »

Meyerbeer, dès cette année 1823, pensait donc sérieusement à Paris et à la continuelle variété des sujets offerts au public sur la scène française. Non qu'il y pût

encore puiser l'idée d'un nouveau genre dramatique d'opéra : *Olympie* (1819) était le dernier type, d'ailleurs en retard et démodé, de la tragédie lyrique illustrée par Gluck. A cette époque, c'est l'opéra-comique pur qui représentait seul l'école française : c'est Boïeldieu avec *Le petit chaperon rouge* (1818) et la seconde version des *Voitures versées* (1820) ; c'est Paër avec *Le Maître de chapelle* (1821) ; c'est Carafa avec *Le Solitaire* (1822) ; c'est Auber, débutant avec *Emma* (1821) et *La Neige* (1823), et Hérold avec *Le Muletier* (1823). Aussi verrons-nous que c'est en effet vers le genre de l'opéra-comique que Meyerbeer, pour ses débuts en France, tourna d'abord ses yeux et fixa son esprit...

En attendant, et puisque c'est l'opéra seria qu'on lui demandait surtout en Italie, il voulut du moins une fois tenter une alliance entre le style illustré par Rossini, et l'art national, auquel son maître Spohr et surtout son ami Weber avaient tour à tour donné une impulsion éclatante. Si *Mose* (1818), *Mathilda di Shabran* (1821), *Zelmira* (1822), *Semiramide* (1823), rayonnaient sur toutes les scènes italiennes, ainsi qu'à Paris et à Londres, *Faust* (1818) et *Jessonda* (1823), *Le Freischütz* et *Préciosa* (1821) étaient déjà l'honneur de l'Allemagne. Meyerbeer, ici, semble s'être plus particulièrement souvenu de Spohr et de sa longue intimité avec lui (dont j'ai omis de parler), au temps où celui-ci travaillait à son *Faust*, c'est-à-dire entre 1813 et 1815, et où il se faisait jouer, par le jeune virtuose, tous ses morceaux au fur et à mesure de leur composition. — Et c'est sous

ces diverses influences que Meyerbeer écrivit (dès son séjour à Berlin, dit-on), et fit représenter à Venise, le 26 décembre 1824, son *Crociato in Egitto*.

Le succès en fut triomphal ; il se prolongea, immédiat et unanime, sur toutes les scènes d'Italie, puis à Londres, à Paris en Russie, en Amérique et jusqu'au Brésil, ainsi, mais en langue allemande, que par toute l'Allemagne. De fait, c'est la première partition de Meyerbeer qui compte, — et qu'il compta lui-même plus tard (car, pour ses œuvres purement italiennes, il n'hésita pas, comme Gluck, à y puiser à l'occasion, en vue d'une « mouture » nouvelle). — Weber lui-même l'accepta sans rancune et reprit bon espoir. Il y voyait le gage d'un abandon prochain du style italien, et dès lors, d'un retour résolu à l'art national.

Ce n'est pas que l'œuvre ne fût encore entachée des pires défauts de cette école où l'effet mélodique est si souvent indépendant du caractère et de la situation : de ceux dont Meyerbeer ne se dépouillera jamais complètement, faute d'avoir compris que cet effet n'a d'éloquence que dans la mesure de sa spontanéité d'expression. L'emploi, pour le rôle principal, d'un sopraniste (encore !) et par conséquent, sur toutes les autres scènes, d'un travesti femme, n'était pas pour corriger ce que la partition gardait de conventionnel. Mais enfin ce *Croisé* n'était déjà plus à l'école de Rossini. Il avait son style à lui, son caractère propre, que l'on remarquait surtout dans l'expression des mélodies et la justesse, la vérité d'un récitatif obligé, qui appartenait vraiment à Meyerbeer.

Le sujet avait été tiré, comme pour *Marguerite d'Anjou*, d'un mélodrame de Pixerécourt. A travers un tissu de complications dont l'absurdité fut assez vivement relevée, il offrait des situations dramatiques, et Meyerbeer put s'y révéler très décidément homme de théâtre. Il mettait en scène un chevalier de Rhodes, devenu Sarrasin en apparence, secrètement uni à la fille de l'émir qui l'a sauvé de la mort et dont il a la faveur, puis soudain retrouvé par le grand maître, son oncle, placé en conflit entre sa foi et son amour, rompant fièrement le mariage solennel où l'attend l'émir, mais convertissant sa compagne, et rentrant, pour finir, dans les bonnes grâces du Sarrasin, grâce à une conspiration du premier vizir, lequel se flattait d'y entraîner les chevaliers prisonniers, et qu'il dénonce au lieu de favoriser.

L'impression musicale la plus neuve est peut-être celle qui s'impose au lever même du rideau, un tableau de scène, où des chrétiens esclaves, des vieillards, des enfants, après avoir mimé leurs souffrances sans mot dire, les exhalent enfin en un large chœur. La vérité de l'expression frappe également dans la plupart des récitatifs, ou plutôt, des pages déclamées, au style vibrant, chaleureux, qui précèdent et rachètent un peu l'insupportable virtuosité des airs ou des duos qui la suivent. Il y a d'ailleurs du mouvement et un intérêt soutenu dans la première scène entre Armando et Palmide, dans le finale du premier acte (bien que ce subtil canon soit de la dernière invraisemblance dans une situation qui doit être douloureuse), dans le chœur des conjurés et le quatuor

de prière qui le suit, enfin dans la scène déclamée et l'hymne funèbre d'Adriano, la plus belle page de la partition. Il y a de la grâce dans la chanson ancienne de Félicia, au début du trio du premier acte, et dans la prière de Palmide présentant son enfant à Aladino.

Le succès du *Crociato* était une occasion excellente pour Meyerbeer de rentrer à Paris et d'y prendre pied. Il ne la manqua pas. C'est Rossini qui la lui fournit, mais peut-être pas tout à fait de la façon qu'on a dit. Celui-ci était alors à la tête des Italiens, où ses œuvres, toutes triomphales formaient le meilleur du répertoire. Désireux cependant de faire connaître à son public la partition nouvelle, il en avait fait venir aussitôt un exemplaire et commencer les études. Mais à qui s'était-il adressé? Une lettre de Meyerbeer, du 19 janvier 1825, nous apprend que la partition n'était qu'un amas informe de morceaux de cet opéra, volés probablement chez un copiste, souvent altérés et incomplets; qu'il avait aussitôt averti Rossini, et que celui-ci lui avait alors demandé une copie authentique, à laquelle il faisait travailler.

Cependant la salle Louvois (qui était alors « les Italiens ») convenait assez peu à une œuvre de l'importance de celle de Meyerbeer. Son exiguïté nécessita des coupures, des changements; bref, une certaine opposition aidant, surtout devant les exigences de l'auteur, qui déjà se montrait, sous ce point de vue, le digne émule de Gluck, la mise en scène dura des mois, et ce n'est que le 22 septembre 1825 que l'œuvre fut exécutée. Quoi qu'on ait dit, le succès fut considérable : les arti-

cles du temps en témoignent. Presque tous les morceaux furent chaudement soulignés et l'un d'eux bissé : le chœur des conjurés. Écourtées par un départ d'artiste, les représentations furent reprises en 1828, à la salle Favart, avec plus de succès encore.

Un autre opéra suivit d'assez près celui-ci, à Paris : *Marguerite d'Anjou*, que donna, le 11 mars 1826, la scène, alors mixte, de l'Odéon, dans des conditions d'ailleurs assez peu fidèles : une version française avec du parlé et la partition arrangée par le chef d'orchestre du théâtre, Crémont. Le succès, très chaud, s'attacha surtout à une marche militaire avec chœur (au premier acte), à un air de basse (au début du second), et au finale, d'une grande vérité d'expression. On proclama que l'auteur était avant tout un grand harmoniste.

Meyerbeer n'était pour rien dans cette mise à la scène. Rappelé à Berlin, avant la fin de l'année 1825, par la maladie et la mort de son père, très affecté de ce deuil, et retenu d'ailleurs auprès de sa mère, il n'était pas encore revenu à Paris à cette époque. D'autres pertes lui furent encore très sensibles dans le même temps, celle de son vieux maître Lauska et surtout celle de Weber, si prématurément emporté, à Londres, au mois de juin 1826, quelques semaines après avoir vu triompher *Oberon*. Son absence l'avait empêché de recevoir cet ami précieux à Paris, lorsque celui-ci s'y arrêta quelques jours, à la fin de février; ses regrets n'en furent que plus vifs, et il les évoquait encore, douloureusement, sur le tard de sa vie. On a prétendu, à tort, que Weber

lui avait légué le soin de terminer ses *Trois Pinto*, un opéra-comique de 1820, dont on ne retrouvait plus guère que le premier acte. Meyerbeer fut, en effet, pressé de suppléer à cette lacune, mais le défaut de toute indication le fit reculer par délicatesse devant une collaboration qu'il sentait trop disparate.

III

ROBERT LE DIABLE (1827-1832)

On perd un peu de vue Meyerbeer, entre ce retour à Berlin et son mariage, en 1827, avec sa cousine germaine Mina Mosson, dont il était dès longtemps passionnément épris et dont le souvenir d'enfant l'avait suivi partout comme une sauvegarde... C'est une des particularités du caractère de cet artiste, qu'on le voit se replier jalousement sur lui-même toutes les fois qu'il s'agit de défendre l'intimité de quelque affection ou de quelque deuil du cœur : aucune considération, aucun sacrifice ne l'arrête. Quand ses deux enfants premiers nés (dont un fils, le seul qu'il ait eu) moururent coup sur coup, ce fut comme une brisure dans son essor musical, telle que l'on disait déjà dans le public que sa carrière était achevée et que *Le Croisé* avait épuisé tout son talent. Il se vit longtemps (lui-même le racontait dans sa vieillesse) dans l'impuissance absolue de rien faire. Puis il se contraignit à reprendre les études qui

Cher et illustre Maître ! 61543

Ce n'est pas sans émotion que j'ose Vous prier de vouloir bien accepter la loge ci-jointe pour la première représentation de Robert le Diable & de l'ouverture de Votre poésie. Je tremble en pensant que l'auteur de tant de chefs d'œuvres immortels chef d'œuvrer assistera à mon premier, essai dans une langue si étrangère & si difficile à manier ! Que Votre indulgence illustre maestro respectera mes imperfections, & daignez prendre dans l'ensemble de l'ouvrage un gage de l'admiration sans bornes que les auteurs professent éternellement pour vous Monsieur.

Dimanche 20 9bre 31 G. Meyerbeer

LETTRE AUTOGRAPHE DE MEYERBEER A ROSSINI, DU 20 NOV. 1831.
Collection de M. Ch. Malherbe.

avaient marqué ses premiers pas dans la carrière : « Je trouvai mon unique consolation dans la composition de chants religieux et l'étude de la vieille musique d'église. Seuls ils pouvaient adoucir ma profonde douleur. Je ne pensais plus à écrire des opéras... »

Il reprit ainsi son oratorio *Dieu et la Nature*; il composa 12 psaumes à double chœur, divers motets, des cantates, un grand hymne *à Dieu*, des lieder d'un sentiment austère, comme *Le Moine*, qui fut célèbre.

On ne le revit à Paris qu'en 1829, peut-être 1830. Mais il est certain qu'il y avait déjà refait un séjour en 1826-1827, avant son mariage, mêlant, comme de coutume, à sa fréquentation des artistes célèbres, des concerts, des théâtres, l'étude la plus assidue de toutes les sources de l'évolution lyrique sur les différentes scènes. Des témoins l'ont surpris au milieu des partitions d'orchestre de tout notre vieux répertoire, depuis Lulli, dont il avait rempli sa bibliothèque... C'était du reste, notons-le, une coutume de son insatiable curiosité, de se former, dans chacun des pays qu'il étudiait, une vraie galerie musicale. A Milan, une foule de partitions rares, surtout religieuses, avaient été copiées par ses ordres, et Mendel les a retrouvées chez lui, munies chacune de la biographie de leur auteur.

J'ai déjà montré qu'il devait d'abord être attiré par l'opéra-comique comme premier essai français : aussi bien, Weber lui avait recommandé les œuvres de nos maîtres en ce genre, dont il faisait grand cas, et qu'il monta sur les scènes placées sous ses ordres. — Et c'est

de cette période, antérieure à son mariage et à sa retraite de deux ans, que date très probablement son premier travail pour *Robert le Diable*... Je n'ai vu cette indication nulle part, et le hasard seul me l'a fournie. Mais voici ce qu'on pouvait lire dans le numéro du 1er mai 1827 du *Journal des Débats* :

Il y a quelques jours, le comité de lecture du théâtre Feydeau a reçu à l'unanimité un opéra-comique en trois actes dont le titre est *Robert le Diable*, sur lequel l'administration fonde les plus grandes espérances. Les paroles sont attribuées à deux auteurs dont l'association a été constamment heureuse, MM. Scribe et Germain Delavigne. La musique en est confiée à un compositeur, M. Meyer-Berr, qui, après s'être acquis en Allemagne et en Italie une réputation éclatante, l'a étendue dans notre patrie, où plusieurs de ses ouvrages ont déjà été représentés avec un succès soutenu.

Meyerbeer, dès cette année, avait donc le livret entre les mains, et comme nous savons, d'autre part, que, du jour où il en entreprit la musique, il commença à y demander des modifications, puis s'en dégoûta et cessa tout travail, il est permis de croire que cette interruption coïncida avec les pensers nouveaux et tout autres qui motivèrent son long silence et sa retraite. On a d'ailleurs retrouvé ce premier livret. M. Adolphe Jullien l'a analysé, de la façon la plus intéressante, dans la *Revue et Gazette musicales* de 1879, et le premier acte avec ses observations du musicien et ses remaniements des auteurs, porte encore la trace de ce travail.

Quand Meyerbeer le reprit, en 1829 probablement, ce fut avec un esprit tout autre. Son étude de la forme française d'opéra, d'une part, et de l'autre ses attaches

avec le romantisme allemand éclos autour de lui et dont il avait été nourri, en somme; l'exemple nouveau, à Paris, de Rossini et surtout d'Auber dont *La Muette de Portici*, jouée en 1828, fut exécutée à Berlin dès 1829, pendant le séjour de Meyerbeer), comme le souvenir de Weber et les succès actuels de Spohr, Lachner et Marschner en Allemagne.... tout le poussait à ambitionner une scène plus vaste que celle de l'Opéra-Comique et une étoffe plus somptueuse, plus souple, plus suggestive, que celle que lui offrait l'anecdote « bourgeoise », presque parodique, imaginée par Scribe. Le vrai *Robert le Diable* est né d'une sorte de vision romantique et même symbolique superposée à la comédie première.

De la version originale du livret, en trois actes, il est resté, à peu près intacts, les caractères de Robert et d'Isabelle, l'un loyal, fier et fort amoureux, l'autre aimable et douce. Celui de Raimbaud a laissé sa trace, mais au début seulement, car il disparaît bientôt pour ne plus revenir. Mais ceux de Bertram et d'Alice, élevés à la dignité de représentants du mal et du bien, du mauvais et du bon ange se disputant l'âme de Robert, ont tellement gagné en expression et en dramatique, que l'œuvre entière en est comme exaltée. Elle n'en reste pas moins d'un caractère mixte, entre le drame et la comédie, ou, pour mieux dire, elle est l' « opéra romantique » au même titre qu'*Euryanthe* ou *Oberon*.

Ce n'est pas sans peine que Scribe et Delavigne se résolurent aux modifications demandées; mais enfin l'œuvre, dans ses nouvelles proportions en cinq actes,

agréée par le comte de La Rochefoucauld pour l'Opéra, achevée par Meyerbeer à Spa (où déjà ses séjours étaient nombreux et réguliers), fut enfin remise, peut-être dès le printemps de 1830, entre les mains du directeur Lubbert, avec mission de la jouer incessamment.

Elle ne touchait pourtant pas encore au port. La Révolution de Juillet allait tout remettre en question, en plaçant à la tête de notre première scène un administrateur beaucoup plus commerçant que musicien, le docteur Véron, qui n'accepta l'obligation de monter l'œuvre que grâce à une forte subvention spéciale de l'État, et, défiant de l'effet de la musique, s'ingénia surtout à l'entourer d'une mise en scène extraordinaire. « Jamais, non, jamais (déclare Charles de Boigne dans ses « Petits mémoires de l'Opéra »), on ne saura ce que les répétitions ont coûté d'insomnies, de terreurs, de défiances, de travail, de désespoir même à Meyerbeer. Il avait l'œil à tout, il pensait à tout, il surveillait tout : poème, musique, mise en scène, décorations, costumes, chants et danse. »

Véron, d'ailleurs, on doit le dire, ne négligeait aucun détail, quand un effet certain s'en pouvait suivre. C'étaient les dépenses simplement musicales qu'il trouvait superflues. Il donna carte blanche aux précieuses imaginations de Duponchel (à qui revient l'idée du fameux cloître, peint par Cicéri), tandis qu'il refusait la location d'un orgue, que Meyerbeer jugeait nécessaire au dernier acte et dut louer à ses propres frais.

Enfin, après maintes répétitions, maints délais et

quelques coupures, *Robert le Diable* vit la rampe le 21 novembre 1831, et son succès fut complet, énorme, exceptionnel. On en doutait la veille encore. Tout paraissait si nouveau, si étrange, d'une complexité si troublante, d'une couleur si prestigieuse !... On n'osait prévoir comment le public « prendrait la chose ».

Il la prit avec une curiosité, et comme une griserie, dont on n'avait pas encore eu l'équivalent à l'Opéra, et qui se traduisirent par des recettes inconnues jusqu'alors. Aux yeux de tous, c'était une ère nouvelle qui s'ouvrait. Aujourd'hui encore, quelque jugement que notre goût actuel, ou même le goût, d'une façon absolue, puisse porter sur l'œuvre, c'est une date que celle de la première de *Robert le Diable*. Les parties caduques de cette partition, — les disparates dus à l'excès de variété des effets employés, le peu de distinction de certains effets mélodiques, le manque de caractère de l'expression dans plus d'un endroit où il serait indispensable qu'elle en eût, — ne doivent pas donner le change sur celles qui parurent dès lors immortelles et qui restent encore dignes de la même attention dont elles furent accueillies. La verve et la force de l'expression, la puissance dramatique, l'ampleur des masses chorales, l'énergie et souvent la profondeur du sentiment, l'intérêt croissant de l'action, d'acte en acte, la sobriété, la dignité du style, enfin la couleur pittoresque et la nouveauté de l'instrumentation, qui est peut-être le mérite capital de l'œuvre... telles sont les qualités qui recommandent *Robert le Diable* à l'étude de l'histo-

rien, et qui firent instantanément sa prodigieuse fortune.

L'œuvre venait sans doute après d'autres. Elle portait la marque de Rossini et d'Auber, celle de Gluck aussi et de Weber; la déclamation française s'y mêlait au romantisme allemand et à la verve italienne. N'importe, elle était autre et toute neuve. « M. Meyerbeer, disait un des meilleurs critiques, appartient à l'École allemande, mais plutôt il est lui, car dans ce siècle, si avidement imitateur, il n'a imité personne. » Il est à croire que ce sentiment fut universel, car les publics de toute race furent unanimes à faire fête à ce phénomène si rare : du nouveau au théâtre. Traduit et joué dans une dizaine de langues, *Robert* triompha en quelques années sur toutes les scènes des deux mondes. Il ne lui manqua même ni la parodie (la chanson ou scène comique de Levassor, « Titi à la représentation de *Robert le Diable* », resta longtemps célèbre), ni la légende vraie : celle de ses « trois chutes » que raconta plus d'un témoin (Armand de Pontmartin plus joliment que tous), et qui auraient pu être mortelles à trois de ses interprètes : M^lle^ Dorus (Alice), sur qui un décor manqua de choir, M^lle^ Taglioni (l'abbesse damnée), qui n'eut que le temps de sauter hors de son tombeau mal ouvert, Nourrit enfin (Robert), qui se jeta, comme affolé par son propre jeu, dans la trappe où s'engloutissait Bertram.

Robert le Diable avait de quoi satisfaire tous les genres d'esprits, toutes les variétés de spectateurs. Les poètes y trouvaient une source d'émotion, comme les techniciens un sujet d'étude, comme le peuple un « élan natio-

CORNÉLIE FALCON
Lithographie de Devéria (1842

ADOLPHE NOURRIT
Lithographie de Vigneron (1837).

nal » (dira Wagner). Et déjà l'on faisait remarquer combien ici le musicien s'était montré penseur avant d'être artiste, quelle profondeur, quelle vie il avait *ajoutées* aux données de Scribe, et comment il avait su empreindre son œuvre de la poésie du moyen âge...

Bien des pages ne nous touchent plus aujourd'hui, qui firent jadis, et pour cause, un effet considérable. Mais toutes celles qui ont été conçues pour mettre en relief le caractère d'un personnage ou le pathétique d'une situation c'est-à-dire à peu près ce qui a été ajouté à la première version et l'a transformée ont conservé une éloquence extrême. En ce sens, on peut dire que Meyerbeer, en *Robert le Diable*, a trouvé la plus haute expression de son style dramatique. D'autres partitions ont plus d'unité, une inspiration plus soutenue, des idées mélodiques pénétrées de plus de charme; elles ne révèlent pas un accent plus sincère que, par exemple, les scènes où Robert se sent arrêté, maîtrisé par le souvenir de sa mère, où son âme égarée s'apaise sous la douce influence d'Alice, où enfin il puise dans la hardiesse de cette noble fille le courage de repousser l'influence pernicieuse de Bertram. Tout le cinquième acte est admirable en ce sens. Les cris de Robert : « Si je pouvais prier ! » quand les chants religieux de son enfance interrompent le geste qui allait signer sa déchéance, sont d'un pathétique que dépasse seule l'émotion du trio suivant, lorsque Robert, au comble de l'angoisse, éperdu des révélations de Bertram, impétueux dans l'accomplissement de ce qu'il croit son devoir, lit cependant le

testament de sa mère, et qu'Alice le recevant de ses mains défaillantes, en reprend à son tour la lecture...

Un peu partout, du reste, la partition est relevée par ces traits de vérité dramatique, surtout quand le personnage d'Alice est en jeu, comme dans sa grande scène avec Bertram, au pied de la croix. Elle ne l'est pas moins par le pittoresque imprévu de l'orchestration, très remarquable comme caractéristique des types et des situations. « L'introduction est un modèle qu'on égalera difficilement », déclare Berlioz, qui appréciait tout particulièrement ces pages brèves dont Meyerbeer remplaçait ses ouvertures, même lorsque celles-ci étaient écrites. Il y a, dans le réveil des nonnes et leurs danses, de vraies trouvailles d'expression plastique et de saveur sonore. Au point de vue de la déclamation lyrique, cette évocation des nonnes a une ampleur et un mordant qui sont bien caractéristiques du rôle de Bertram, comme la fierté et l'élan marquent celui de Robert, la grâce celui d'Isabelle, la fermeté et la pureté invincible celui d'Alice. Les moyens d'expression ne sont pas toujours à la hauteur du but rêvé, mais ce but est noble, car Meyerbeer a toujours cherché, il l'a dit, à évoquer l'*âme* de ses personnages, et c'est ce qui donne tant d'unité à chacun d'eux.

Il ne tarda guère à retourner à Berlin : il ne voulait laisser à nul autre le soin de monter son œuvre au Théâtre royal d'Opéra, où la réclamait le roi de Prusse. Le succès 26 juin 1832 en fut d'abord un peu compromis par les soins de l'inévitable Spontini, encore

directeur général de la musique; mais ce léger nuage se dissipa vite, une fois le sujet compris. Meyerbeer reçut à cette occasion, de son souverain, la place de kapellmeister de la Cour. A Paris, la croix de la Légion d'honneur, puis, un peu plus tard, la place de membre étranger de l'Académie des beaux-arts, lui témoignèrent la haute estime où le tenaient la Cour et la Ville.

IV

LES HUGUENOTS. — LE CAMP DE SILÉSIE. — STRUENSÉE 1833-1846.

Près de cinq années séparent *Les Huguenots* de *Robert*. Nombre des mélodies composées par Meyerbeer à divers moments et publiées en 1849 sous forme de recueil, datent de cette époque ou l'ont précédée. On n'y retrouve, à vrai dire, que peu de ses grandes qualités, qui avaient besoin d'une scène et d'une action suivie pour se développer à l'aise; et plusieurs de ses défauts, comme le manque de suite dans l'idée mélodique, s'y montrent sensibles. Mais quelques pages offrent encore un intérêt captivant, soit qu'un sentiment sincère les rehausse, soit qu'une émotion et une ampleur vraiment dramatiques évoquent pour elles la scène même.

Je citerai ainsi, d'une part : les deux lieder de Heine, *Die Rose, die Lilie...*, et, surtout, *Komm'* (guide au bord ta nacelle), vifs et légers; la barcarolle de Michel Beer, *Mina*, d'un rythme populaire très heureux; la *Canzona*

italienne, qui a une grâce délicate ; la ballade de Méry, *La Fille de l'air*, dont la finesse rapide est pittoresque ; *Les feuilles de roses*, d'un tour piquant : *Sur le balcon*, élégant, avec ses effets de théâtre; *Fantaisie*, dont la légèreté est soulignée par un curieux accompagnement; — de l'autre : des scènes développées comme *Le Poète mourant*, aux accents très variés : *La Chanson de Maître Floh*, bouffonnerie très réussie et d'un rythme original ; *Le Vœu pendant l'orage*, d'une grande ampleur symphonique ; *Le Pénitent*, plein de caractère : *La Dame invisible*, chanson persane, sorte de scène romantique à deux personnages, fort originale d'accompagnement ; *Le Ranz des vaches d'Appenzell*, chanson suisse à deux voix, d'un tour amusant, mais un peu trop développé...

Je note encore dans le recueil quelques inspirations toutes religieuses, d'un beau caractère, comme l'austère *Cantique du Trappiste*, la *Prière d'enfants*, pour trois voix a capella, et le *Chant du Dimanche*, qui a de l'ampleur.

Les Huguenots ont été entrepris au lendemain même de *Robert*. Meyerbeer en emporta le livret à Berlin, et se mit aussitôt à l'ouvrage. C'est à des circonstances spéciales qu'est dû le retard qui fit attendre la première représentation jusqu'au 26 février 1836. Le docteur Véron avait jugé bon de lier l'artiste par un traité qui stipulait un dédit de 30.000 francs en cas de retard. Prétendre assigner des délais fixes à Meyerbeer était le pire moyen d'obtenir l'achèvement d'une œuvre. Mais d'ailleurs le hasard s'en mêla : M^me^ Meyerbeer tomba malade, et, pour sa guérison, un séjour en Italie fut

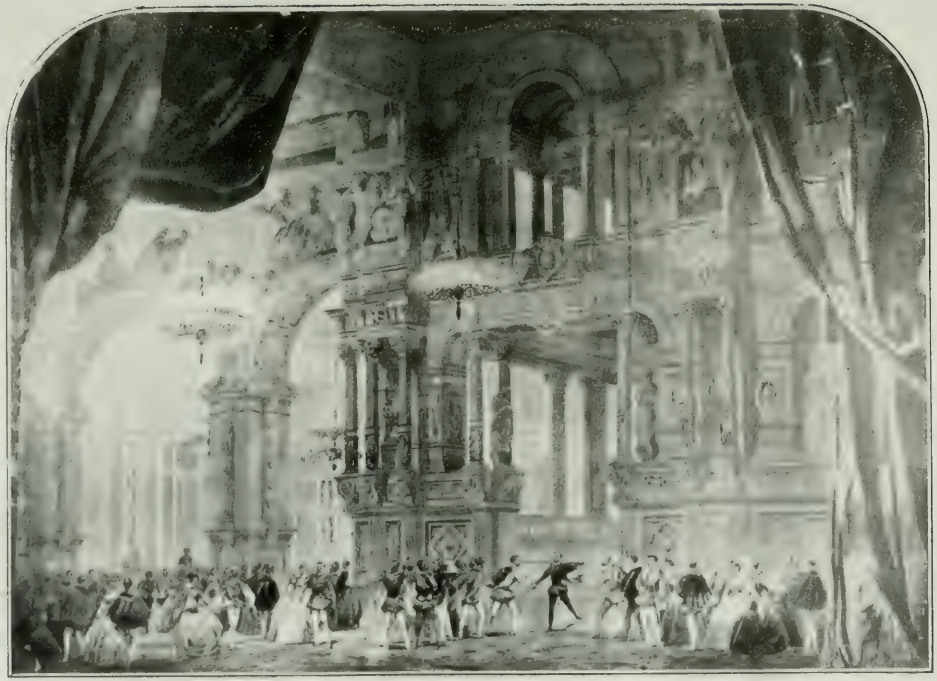
jugé nécessaire. Meyerbeer n'hésita pas : il déclara qu'il conduirait lui-même sa femme à Milan, et que les études, à l'Opéra, attendraient son retour. Véron crut le retenir en réclamant le dédit... Le maître paya sans mot dire, mais il reprit sa partition, qu'il venait justement d'apporter, à peu près achevée. Et pour la ravoir, dès lors, ce fut toute une affaire ! En fait, jamais Meyerbeer ne l'aurait livrée si Véron était resté directeur. Il fallut, pour le décider, que Duponchel, dont il avait déjà pu apprécier la collaboration ingénieuse et fidèle, prît à son tour les rênes du théâtre : encore ne fût-ce pas sans peine. Une lettre de Meyerbeer à Scribe, en date du 2 juillet 1834, laisse entendre qu'il songeait à porter son œuvre à l'Opéra-Comique.

Les répétitions, d'autre part, furent longues et minutieuses. Meyerbeer ne laissait rien passer qui ne fût au point, et plus d'une page subit des remaniements, parfois une refonte complète. On sait qu'il récrivit ainsi tout le finale du quatrième acte, le fameux duo qui reste l'une de ses plus pures inspirations. C'est à Nourrit qu'il en dut en quelque sorte la conception : ce grand artiste avait une sûreté de goût inappréciable, aux répétitions, et déjà sa collaboration à l'une des pages capitales de *La Juive* s'était montrée décisive pour l'œuvre de Halévy. La scène qui rapproche, à cet endroit de l'action des *Huguenots*, Valentine et Raoul, lui parut si maladroite et même si inconvenante, qu'il se refusa absolument, et M^lle^ Falcon avec lui, à la jouer telle quelle. En même temps, il indiqua de quel carac-

tère, selon lui, elle devrait être empreinte et quelle évolution elle devrait suivre. Scribe ne voulut d'ailleurs rien modifier ; il fallut qu'Émile Deschamps se chargeât d'écrire toute la nouvelle scène, service dont Meyerbeer, enchanté, sut lui tenir compte, en lui attribuant discrètement une part d'auteur sur ses propres droits.

D'assez nombreuses coupures furent pratiquées, d'autre part, dans les rôles de Valentine et de Saint-Bris, dans les jeux des seigneurs, au début, dans les danses... ; sans oublier le personnage de Catherine de Médicis, destiné d'abord à présider à la Bénédiction des poignards, et qui disparut complètement. Meyerbeer avait d'ailleurs une tendance naturelle à composer plus de musique qu'il sentait n'être nécessaire, ou à écrire plusieurs variantes d'un même morceau, quitte à sacrifier ou choisir, selon l'effet de scène.

Le livret des *Huguenots* ne brillait guère plus que celui de *Robert* par l'unité et l'harmonie de l'action. Ce n'est pas sans fondement qu'on a pu dire que si cet opéra a quelque chose d' « historique », dans son genre, c'est Meyerbeer qui l'y a ajouté ; non pas au moyen des recherches d'une vaine archéologie musicale, mais en évoquant l'impression d'une ambiance historique. L'œuvre est surtout humaine ; et c'est dans la tenue des caractères et l'expression des passions qu'elle est le plus vivante, qu'elle offre le plus de véritable intérêt dramatique. Et cette éloquence incontestable, irrésistible en quelque sorte, c'est bien à Meyerbeer seul qu'elle le doit. En ce sens, il y a un progrès évident, de force



DECOR ET SCÈNE DU 1er TABLEAU (COUPÉ DEPUIS) DU 5e ACTE DES *Huguenots*.
(Bibliothèque de l'Opéra.)

et d'ampleur, sur *Robert le Diable* ; il y a plus de sûreté aussi et une couleur plus séduisante dans l'effet théâtral, l'emploi des hors-d'œuvre pittoresques, l'épanouissement des masses vocales... Avec ses gaucheries et ses invraisemblances, le sujet prêtait au musicien une étoffe dont celui-ci a tiré tout le parti imaginable.

Presque tous les personnages ont une tenue musicale et une homogénéité d'expression qui les rendent intéressants en eux-mêmes ; ils sont vivants, ils restent gravés dans la mémoire comme des types. Il y a conformité parfaite entre leur caractère et le style de leur expression lyrique : ils chantent ce qu'ils doivent chanter. Ce n'est pas un petit mérite, et Meyerbeer l'a rarement eu au même degré qu'ici. Mieux encore, au surplus, que dans *Robert*, avec plus de souplesse et de variété, l'orchestre ajoute à cette caractéristique des personnages, à cette éloquence des sentiments ou des situations. Non seulement telle combinaison ingénieuse de timbres, telle alliance nouvelle de sonorités offre à l'analyste de ces jouissances que Berlioz savourait en gourmet et proposait comme sans précédents dans son *Traité d'instrumentation* ; mais elle est ici un trait de vérité de plus, la touche décisive, qui donne la vie au tableau.

C'est, en somme, la justesse d'expression qui donne tant de prix et de relief aux maîtresses pages de la partition. Les deux premiers actes, tout de préparation, sont assez vides ; pourtant, les ensembles des seigneurs ont beaucoup de vie, et leur empressement soudain

autour de Raoul est d'une observation très amusante : d'ailleurs, la grande figure de Marcel, dont le caractère est l'un des plus entiers, en ses moindres nuances, qui aient été mis à la scène, les traverse de façon à en relever singulièrement la mollesse (témoin ce *Te Deum* lancé à travers l'excitation générale) ; enfin, la grâce de la reine de Navarre et l'humeur enthousiaste de Raoul y trouvent, pour s'exprimer, des accents d'une élégance parfois charmante.

Mais, avec le troisième acte, l'œuvre prend une ampleur et une éloquence qu'elle soutiendra dès lors jusqu'au bout. Les nuances variées de ce tableau de Paris, ces ensembles qui s'opposent sans se confondre, constituent vraiment, selon l'expression de Berlioz, « un magnifique tissu musical », dont il n'y avait pas encore eu d'exemples. Le chœur de la dispute, vers la fin de l'acte (malheureusement déparé par la malencontreuse vulgarité du cortège nuptial), n'est pas moins neuf, avec des hardiesses de dissonances tout à fait curieuses. Le septuor est d'un élan et d'une carrure superbes ; et quant à la scène de Valentine et Marcel, si différente d'un duo proprement dit, l'émotion de sa déclamation, l'originalité de son orchestre, la beauté mélodique de la phrase principale, en font l'une des conceptions les plus expressives de Meyerbeer.

Cette émotion mélodique s'exalte encore, au quatrième acte, jusqu'à une énergie incomparable, avec les ensembles de la conjuration, si puissamment rythmés par les phrases de Saint-Bris..., jusqu'à une éloquence

de passion inouïe, avec la grande scène de Valentine et de Raoul, où l'amour trouve des accents si tendres, l'honneur une révolte si fiévreuse..., et où l'orchestre apporte encore un élément si actif à la sincérité de l'impression. Le bal de l'hôtel de Nesle (premier tableau du cinquième acte) vaut surtout par l'effet de terreur que répand peu à peu le son inattendu et lugubre des cloches. Mais on a hâte d'arriver au trio final, conclusion hors de pair où s'épanouit avec une ampleur magnifique l'austère figure de Marcel, où les chœurs religieux font l'effet le plus saisissant à travers les cris de mort, où la dissonance brutale des trompettes « resplendit comme une épée nue », selon le mot de Berlioz, « et ce n'est pas une des moindres inventions d'une œuvre où, à côté de tant de beautés d'expression, les combinaisons nouvelles brillent en si grand nombre ».

Le succès des *Huguenots* fut éclatant, mais non sans des velléités d'opposition, d'ailleurs vite submergées par l'enthousiasme universel. Je ne parle pas des haines systématiques (qu'atteste Berlioz) déjà organisées autour de Meyerbeer, et plus acharnées encore après l'homme qu'après son œuvre. Mais *Robert le Diable* avait éveillé des goûts qui ne trouvaient plus à se satisfaire ici, évoqué un pittoresque imprévu et prestigieux qu'on était dépité et comme dérouté de voir remplacé par une sorte d'étude historique et humaine aux couleurs sobres, au développement lent. Il faut aussi, mais en Allemagne surtout, faire la part des scrupules ou du parti pris religieux, tels qu'ils pouvaient amener

un Schumann, par exemple, à prendre complètement le change et à attaquer, au nom du protestantisme insulté, une pièce qui en est, en réalité, la glorification enthousiaste ; — tels également, tout au contraire, qu'ils exigeaient changements et coupures partout où la royauté et le catholicisme étaient en cause... Plus d'un public applaudit *Les Huguenots* sous le titre prudent de *Guelfes et Gibelins* ou de *Les Gibelins à Pise* ! Une lettre de Meyerbeer prouve même qu'il refusa un arrangement intitulé : *Les Suédois devant Prague* !

Comme *Robert*, *Les Huguenots* firent aussitôt leur tour du monde ; on les réclamait partout. A Berlin, la première représentation n'eut lieu qu'en 1842, sans doute parce que Meyerbeer, occupé ailleurs, ne pouvait y donner lui-même ses soins. Les années 1837-1841 sont marquées par des séjours aux eaux, pour sa santé (à Baden-Baden notamment, les lettres de cette époque le montrent constamment malade), puis à Berlin, auprès de sa mère (il y écrivit une cantate à quatre voix et chœur d'hommes, qui fut exécutée à Mayence pour l'inauguration de la statue de Gutenberg), et surtout à Paris, où, dès 1838, — après avoir abandonné (tout un acte fait) certain *Cinq-Mars* de Planard et Saint-Georges, — il apportait à Scribe l'idée de *L'Africaine*, et en commençait même la partition.

Je reviendrai sur l'évolution subie par cette œuvre de prédilection ; mais il convient de noter ici, sans attendre, ce qui en arrêta l'essor et comment elle devait porter, en somme, le poids d'une conception avortée. Lorsque

Scribe, la même année, lui eut remis son livret, Meyerbeer en fut si déçu et y réclama de tels changements, naturellement refusés (Scribe, on l'a vu, était fort entêté sur le chapitre), qu'une brouille, et très vive, s'ensuivit. L'appel du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, et la question des études des *Huguenots* à l'Opéra de Berlin, vinrent opérer une heureuse diversion. Mais *L'Africaine*, qu'on disait déjà avancée, fut pour longtemps remise en portefeuille.

Le soir du 20 mai 1842, première apparition des *Huguenots*, Meyerbeer put se dire vraiment prophète en son pays. Jamais triomphe pareil, depuis le *Freischütz*, n'avait ému Berlin et l'Allemagne entière. Déjà des exécutions partielles à la Cour, avec Liszt au piano, avaient quelque peu trompé l'attente fébrile où cinq mois de répétitions arrêtaient tous les esprits. Frédéric-Guillaume, qui tenait absolument à retenir près de lui ce continuel voyageur, transforma la représentation en un véritable gala en son honneur. Il lui octroyait, d'autre part, l'Ordre « pour le mérite », et ne tardait pas à le nommer (le 11 juin) au poste, devenu vacant par la retraite de Spontini, de Generalmusikdirektor [1].

Cette situation le fixait à Berlin, au moins une partie de l'année, et c'est ce que voulait le Roi. Au surplus, Meyerbeer prit très au sérieux, pendant les premiers

[1] Mendelssohn a porté aussi le titre de Generalmusikdirektor (4 décembre 1842) mais pour la musique sacrée seulement. On voit d'ailleurs dans ses lettres qu'il ne considérait sa charge que comme un honneur, auquel il renonça dès qu'il put.

temps, ses fonctions de directeur de la musique. Il en profita pour remettre en honneur, avec cette perfection dans l'exécution qu'il exigeait pour ses propres partitions, quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre de l'art. Son début à la tête de l'orchestre fut une reprise d'*Armide*. *Don Juan* eut ensuite son tour; et *Iphigénie en Tauride*, *La Flûte enchantée*, *Fidelio*; puis l'école romantique : *Euryanthe*, *Le Freischütz*, ainsi que le *Faust* de Spohr, un souvenir reconnaissant. Mais les œuvres nouvelles ne furent pas moins bien traitées par lui. On sait qu'il s'entremit activement pour faire jouer *Le Vaisseau fantôme*, sous la direction même de Richard Wagner. Celui-ci a rappelé que, seul, Meyerbeer avait accueilli cette partition, sitôt achevée, pour Berlin, alors que Munich et Leipzig la refusaient comme « ne convenant pas à l'Allemagne ».

Ces diverses reprises se placent entre les années 1843 et 1845, qui donnèrent à l'Opéra de Berlin un éclat exceptionnel. Meyerbeer, toutefois, cessa peu à peu de diriger l'orchestre : son besoin de perfection s'y trouvait trop en conflit avec son tempérament naturel. Il était adoré des musiciens (à Paris, ses façons exquises à leur égard étaient célèbres) : mais justement, il manquait de l'autorité nécessaire.

« Ce n'est pas que je sois trop poli avec les musiciens de l'orchestre, écrivait-il plus tard à un ami. On dit qu'un bon kapellmeister doit se munir d'une bonne provision de grossièreté : j'ai toujours eu l'horreur de cette grossièreté-là. Nulle impression plus désagréable que d'entendre traiter des artistes comme on ne parle pas à des domestiques. Je ne réclame donc pas de la gros-

sièreté d'un chef d'orchestre, mais de l'énergie, pour formuler de sévères admonestations, tout en gardant beaucoup de bonne humeur. En somme, on doit l'aimer et le craindre à la fois... Moi, je ne peux pas me montrer aussi énergique, aussi tranchant qu'il faut l'être quand on travaille. Et puis les répétitions me rendent malade. »

Il se borna donc surtout à tenir la haute main sur les études du théâtre royal, à en être comme l'inspirateur et le guide. Mais son action n'en fut pas moins féconde, et pour l'école allemande spécialement, témoin le décret qu'il fit signer au Roi, d'après lequel l'Opéra était tenu à la représentation d'au moins trois œuvres nouvelles allemandes chaque année (1843). Il ne reprit la direction personnelle d'une exécution que dans les cas exceptionnels, comme une soirée au bénéfice du monument de Weber, à Dresde, en 1843 (pour laquelle il composa aussi la musique d'un prologue déclamé), ou la représentation solennelle de *Rienzi* en 1847.

Ce séjour à peu près constant à Berlin fut d'autre part assez riche en œuvres. L'année 1843 surtout apparaît féconde. On y relève d'abord nombre d'hymnes, de psaumes et de motets pour la chapelle royale, que Meyerbeer avait organisée sur le modèle de la Sixtine à Rome. Puis, pour une fête donnée par le Roi, une sorte de cantate sur une donnée italienne, pittoresque et somptueuse, avec danses et tableaux vivants, *La festa nella Corte di Ferrara*. Puis une autre encore, pour solo, chœur et instruments de cuivre, sur une poésie du roi Louis de Bavière. D'autre part, une marche aux flambeaux, le premier de ces quatre *Fackeltänze* pour musique

d'harmonie, qui comptent parmi les plus célèbres et les meilleurs morceaux du genre; celle-ci (en *si* bémol majeur) à l'occasion du mariage du prince Max, plus tard roi, de Bavière, et de la princesse Maria de Prusse (1842).

A cette époque encore se place un essai que Frédéric-Guillaume, très amateur de reconstitutions de la scène antique, avait poussé Meyerbeer à tenter : des chœurs pour les *Euménides* d'Eschyle. Mendelssohn, on le sait, composa ainsi, sur le désir royal, de la musique de scène et des chœurs pour *Antigone* et *Œdipe roi*. Meyerbeer fut moins docile et réussit à passer outre : sa partition, à laquelle (dit Mendel), il travaillait encore en 1850, est demeurée en somme inachevée. Il ne pouvait concevoir, explique-t-il dans une lettre très intéressante où toute l'affaire est racontée, que cette adaptation d'une musique et d'une déclamation lyrique modernes, à des tragédies, à des vers antiques, fût une façon vraiment artistique de les mettre en honneur, de les réhabiliter, comme l'espérait le Roi.

Une autre tâche de circonstance, mais plus importante, lui incomba dans le même temps et devait obtenir un succès très prolongé. Le Grand Théâtre de Berlin, la salle historique de Frédéric II, avait brûlé, et il s'agissait d'en inaugurer solennellement une nouvelle.

Pour cette soirée, qui fut célébrée le 8 décembre 1844, le poète Rellstab bâtit une sorte d'opéra-spectacle militaire en trois actes, où paraissait le Grand Frédéric, où même il jouait de la flûte, et qui porta pour titre : *Le Camp de Silésie* (Ein Feldlager in Schlesien).

En voici la donnée. Le premier acte se passe chez un vieux capitaine en retraite, serviteur fidèle du Roi, et dont la demeure est voisine du théâtre de la guerre. Poursuivi de près par les troupes hongroises, Frédéric y vient chercher asile, et le capitaine donne le change à l'ennemi en revêtant du costume royal Conrad, le fiancé de sa fille, tandis que le Roi se présente comme un modeste flûtiste, et, après avoir prouvé son talent, s'échappe sans être reconnu. Le second acte n'est qu'un tableau réaliste de la vie des camps. Mais le troisième conduit à Postdam le capitaine, sa fille et son futur gendre, que Frédéric reconnaissant comble de ses faveurs.

On remarqua dans la partition, au premier acte, le récit, fait par Conrad, des dangers que court le Roi dans la bataille, son duo avec la jeune Vielka, et la scène où celle-ci s'efforce de distraire les soldats hongrois en leur disant la bonne aventure, enfin le finale de la fuite du Roi ; au second, le quadruple chœur, avec le quadruple orchestre, épanouissement sonore de tout le brouhaha du camp ; au troisième, l'air de Vielka accompagné par deux flûtes et le trio final. On s'accorda cependant à trouver l'ouvrage un peu encombré et certains morceaux trop développés.

Aussi n'obtint-il, tout d'abord, qu'un demi-succès. Mais il était trop national pour ne pas se maintenir, surtout si quelque interprète en relevait le brio ; et ce fut justement le cas, dès l'année suivante, lorsque Meyerbeer y produisit cette artiste d'élite, cette exquise Jenny Lind, qu'il avait découverte à Paris et dont il protégea

dès lors la carrière avec une sollicitude toute paternelle. Le triomphe de l'interprète fut inouï, et celui de l'œuvre grandit d'autant. Il est vrai que le musicien avait allégé sa partition, qu'il revisa encore pour les représentations de Vienne, en 1847, sous le titre nouveau de *Vielka*, toujours avec Jenny Lind. Aussi, d'une façon comme de l'autre, *Le Camp de Silésie*, que l'on croit trop volontiers annulé par *L'Étoile du Nord*, resta aux répertoires, et fut encore l'objet de reprises constantes, longtemps après l'œuvre nouvelle, et au moins jusqu'en 1862.

Struensée est cependant plus à l'honneur de Meyerbeer. Encore ici, comme pour les tragédies antiques dont je parlais tout à l'heure, il ne s'agit que de musique de scène, en vue des représentations, demandées également par le Roi, du beau drame de Michel Beer, — une ouverture, quatre entr'actes, dont un avec chœur, et neuf mélodrames. — Mais cette fois le sujet est moderne, comme vivante l'émotion qu'il dégage. Et c'est une réelle inspiration qu'on admire ici, avec une variété et une originalité pleines de verve, qui font vraiment une œuvre de cette petite partition.

L'*ouverture* est restée célèbre, et c'est sans doute l'une des pages les plus heureusement venues de ce maître de l'orchestre. Meyerbeer avec une nouveauté de combinaisons remarquable, a su créer une harmonie de couleurs d'un goût parfait. La *polonaise* n'est pas moins originale, et sa verve est d'une grâce pleine de charme ; *L'auberge du village*, où deux motifs populaires évoquent la plus piquante impression de couleur locale, se

recommande encore par son rythme ; et toutes les autres pages musicales, la scène de la révolte, le rêve de Struensée, la marche funèbre, la bénédiction, ont ce rare mérite de tenir à l'action d'une façon très intime, comme si Meyerbeer avait « revécu » l'inspiration poétique de son frère. Aussi bien avouait-il plus tard l'ardeur toute particulière qu'il avait consacrée à cette œuvre.

La première représentation en fut donnée le 19 septembre 1846, avec un succès complet, qui eut d'ailleurs d'autant plus de durée que la tragédie a toujours été hautement prisée en elle-même par l'Allemagne. Plus tard, et surtout pour l'étranger, la partition en fut détachée. Fétis la fit exécuter ainsi pour la première fois à Bruxelles en 1852, non sans quelques raccords de son cru. Il prétend que Meyerbeer aurait désiré que Scribe lui fît un opéra où toute cette musique eût trouvé place. Ernest Reyer, qui, dans une étude sur *Struensée* à propos de la première exécution parisienne, en 1867, rapporte ce mot de Fétis, doute, non sans raison, qu'il soit fondé, et même que Meyerbeer ait rien fait pour encourager l'exécution séparée de sa partition. Il s'appuie sur l'ardeur que celui-ci manifesta toujours à défendre l'œuvre de son frère, sur cette cohésion intime entre la tragédie et la musique que je signalais tout à l'heure, enfin sur le souvenir suivant qui est précieux à retenir.

Meyerbeer, ouvrant un jour devant lui une armoire pleine de manuscrits, s'exprima en ces termes :

« Il y a là-dedans plus de musique de moi que vous n'en connaissez, et, entre autres morceaux inédits, tous ceux qui ont été

retranchés de mes opéras : *Le Prophète*, *Les Huguenots* et *Robert le Diable*. Tous ces morceaux supprimés font la valeur d'un opéra. Scribe m'a proposé bien souvent de les utiliser : c'était chose facile pour lui que d'écrire un libretto sur de la musique déjà faite, et je ne doute pas qu'il eût réussi à mettre en situation ces pages détachées d'œuvres différentes et à conserver à chacun de ces morceaux le caractère qui lui est propre : je n'ai jamais voulu y consentir. »

V

LE PROPHÈTE — L'ÉTOILE DU NORD — LE PARDON DE PLOERMEL (1847-1859.)

A cette époque, je veux dire au temps du *Camp de Silésie* et de *Struensée*, on ne parlait plus guère de *L'Africaine*. On l'avait pourtant annoncée, promise... ; mais une autre partition, à laquelle Meyerbeer travaillait également, était considérée comme devant prendre le pas : c'était *Le Prophète*. Puisqu'il n'y avait pas moyen de s'entendre sur la première de ces deux œuvres, Scribe en avait apporté une seconde, dès 1839 peut-être, et Meyerbeer, moins épris mais toujours ardent au travail, s'en était occupé aussitôt : en 1843, la partition passait déjà pour achevée.

Elle attendit pourtant jusqu'en 1849. Trop, pour la patience du directeur de l'Opéra de Paris, qui dès longtemps escomptait le succès de l'œuvre nouvelle ; trop pour la bonne humeur du public, qui se lassait de supposer et de discuter d'avance son caractère et ses mérites ; pas assez toutefois pour Meyerbeer, qui ne

trouvait plus sur notre première scène, — décimée par l'impéritie de Léon Pillet et sa partialité désastreuse pour l'altière Rosine Stoltz —, aucun des interprètes sur lesquels il eût pu compter, et qui, lorsqu'il eut enfin consenti, presque de guerre lasse, à tenter la chance, se jura bien d'être plus sévère pour le compte de *L'Africaine*... et tint parole.

Il avait cependant fait engager exprès les trois principaux interprètes, et rappeler Levasseur, alors écarté comme tant d'autres. Mais, seule, Mme Pauline Viardot (à laquelle il avait du reste songé en créant le personnage de Fidès) réalisait pleinement sa pensée. Roger, qu'il avait choisi pour ne pas devoir accepter Duprez, ne pouvait qu'en partie le satisfaire. D'importantes coupures n'eurent d'autre motif que la nécessité de ménager ses forces. Et c'est à l'insuffisance trop tard reconnue de Mlle Castellan, que le rôle de Bertha, qui avait pour lui de fort belles scènes (Meyerbeer l'avait écrit pour Jenny Lind), dut de passer au second plan.

On n'épargna du reste rien pour donner à l'œuvre une mise en scène digne d'elle. Le ballet des patineurs[1], le brouillard et le lever du soleil sur la plaine de Munster, le couronnement dans la cathédrale, et l'incendie final, beaucoup plus long et mouvementé qu'on ne le montre aujourd'hui... tous ces effets furent ménagés de

[1] Organisé par l'inventeur du patin à roulettes, qu'on alla chercher sur une place de Paris et à qui l'on confia une classe de patinage à l'Opéra. Sur tout ceci, voir l'article de G. Servières sur le *Prophète*, paru dans le *Guide Musical*, 1898.

la plus artistique façon. Bien que précédé, comme d'habitude, des racontars les plus pessimistes et escorté des plus basses jalousies, bien qu'accueilli, une fois de plus, par cette espèce de dépit mystifié qui en veut à un auteur d'avoir changé sa manière, *Le Prophète* obtint le succès le plus décisif et bientôt le plus universel.

C'est le 11 avril 1849 qu'eut lieu la première représentation. De longs mois de répétitions l'avaient précédée. Meyerbeer avait quitté Berlin à cet effet dès la fin de l'année précédente, et passa toute celle-ci à Paris (on le voit, au mois de juillet, à la tête d'une souscription pour offrir une médaille d'or à Berlioz, à l'occasion de la *Damnation de Faust*).

Le Prophète offre plus d'élévation et de grandeur que *Les Huguenots*, et même que n'importe quelle œuvre de Meyerbeer; mais il accuse aussi plus de disparates, un style plus inégal et un goût moins soutenu. La principale source de ces faiblesses, et la cause de l'impression décevante qu'elles laissent, c'est, à n'en pas douter, le peu de consistance de la plupart des personnages, leur bassesse même, et, pour les trois qui ont été dotés d'un vrai caractère, les inconséquences de l'expression musicale qui trop souvent leur est prêtée. Seul, Jean de Leyde, en son évolution, tient d'une façon générale le langage qu'il doit tenir. Fidès, la touchante, la sublime Fidès, après avoir été une mère admirable de simplicité et d'éloquence, s'égare constamment en virtuosités de l'éclat le plus déplacé; et Bertha, dont le rôle ardent n'a d'ailleurs été qu'esquissé, agit de

SCÈNE DU 1ER ACTE DU PROPHÈTE.
Lithographie du temps. Bibliothèque de l'Opéra.

même et *concerte* avec elle. Meyerbeer semble positivement avoir cherché, dans l'utilisation de ces acrobaties vocales, un moyen d'expression de la fièvre qui exalte ces deux femmes, soit pour maudire, soit pour sauver, celui qui est toute leur vie... Essai malheureux (qu'il n'a pas renouvelé), c'est la fausse note de cette partition, mais elle revient trop souvent.

Elle est heureusement rachetée par des inspirations de premier ordre, non plus parées de charme et de grâce (l'amour est presque absent ici), mais d'un élan plein de flamme ou d'une émotion sincère, née de situations fortes. Meyerbeer y utilise d'ailleurs, avec plus de bonheur que jamais, ce système du rappel des motifs, qui lui a déjà réussi dans quelques pages de ses partitions précédentes : le thème de la prière de Fidès pour son fils, celui de l'amour de Jean pour Bertha, et surtout celui de la marche du roi-prophète, qui surgit d'abord avec le rêve inspiré du jeune hôtelier, pour le suivre jusqu'à l'heure de son fatal couronnement.... font, par leurs réapparitions discrètes, un effet aussi juste que plein de goût.

Le second acte, où naissent ces divers thèmes, en même temps que prennent corps les différents caractères, est un de ceux où l'inspiration est le plus soutenue. Le récit du songe, qui n'est en somme qu'un récitatif, mais tel que Meyerbeer sait si bien les faire, et où les instruments prennent une part essentielle, apparaît d'une expression intense, dont la vérité n'est pas altérée par la « pastorale » où Jean chante sa fiancée avec la grâce

naïve qu'il doit avoir encore. La scène où il se voit contraint de livrer Bertha, puis l'arioso de Fidès qui le bénit de sa piété filiale, sont également d'un grand caractère: et il faut y joindre, dans le finale, au milieu des rythmes vulgaires qui soulignent partout, dès qu'ils cessent d'entonner leur psaume, l'ambition grossière des trois anabaptistes, le moment où Jean écoute dormir sa mère, et pleure de la quitter...

L'impression d'effervescence populaire, qui est peut-être ce que le premier acte offrait de plus réussi, se retrouve heureusement rendue au troisième, que dominent, non sans éclat, les larges phrases de Jean arrêtant la révolte, sa prière, les sonneries de trompettes éclatant tantôt de la ville et tantôt du camp, enfin l'hymne triomphal. Le ballet des patineurs avait, d'autre part, commencé l'acte avec beaucoup de grâce piquante et originale. Quant au fameux trio bouffe qui arrive entre deux, en repoussoir, il est sans doute curieux comme couleur et comme effet d'« instrumentation vocale » (dira Berlioz), mais combien lourd et déplacé dans l'ensemble!

Le tableau du sacre, point culminant de la partition, est d'une ampleur de conception dont il y a peu d'exemples. Ces effets multiples d'orchestres variés, de fanfares, d'orgue, de chœurs, ces combinaisons de sonorités, de voix d'un sentiment opposé, Meyerbeer les maniait en quelque sorte avec une sûreté extraordinaire. Mais il y a joint l'expression d'émotions sincères et vibrantes, dont l'effet a plus de grandeur encore : imprécations de Fidès à travers les chants liturgiques

de la foule, chœur des enfants, reconnaissance subite du fils par sa mère, et douleur indignée de celle-ci, puis son apaisement comme fasciné sous le regard et la parole mesurée de Jean.... ici la vérité de l'accent est constante et sans faiblesse.

Elle se soutient encore avec le début du dernier acte et le pardon que la mère adresse si noblement à Dieu pour son fils. Elle se perd, je l'ai dit, malgré tout l'élan de la pitié de Fidès ou de l'horreur de Bertha, dans les scènes qui suivent, comme elle avait disparu de celles qui précédaient le tableau du couronnement. Le finale, du moins, les phrases de Jean consommant sa vengeance et même l'énergie fougueuse du chant de joie qu'il entonne, terminent l'œuvre en pleine couleur.

Dès la saison d'été de 1849, *Le Prophète* commençait sa tournée triomphale à l'étranger, et d'abord à Londres avec M^me^ Viardot et Mario (à qui Meyerbeer avait aussi pensé pour la création du rôle de Jean). Ce n'est qu'au cours de l'année suivante qu'il apparut à Berlin, lorsque le maître, de retour, put présider lui-même à sa mise à la scène. Cette fois, auprès de M^me^ Viardot encore, le principal personnage eut un interprète-type, l'excellent ténor Tichatchek, qui l'incarna dès lors un peu partout, jusqu'à la fin de sa carrière.

Plus que toute autre, la partition avait dû subir de regrettables coupures. Meyerbeer, je l'ai dit, s'inquiétait peu, en composant, des nécessités pratiques du théâtre, ou de la capacité des interprètes, quitte à y faire droit au cours des répétitions. C'est ainsi qu'on

donna au Conservatoire, dans le cours de l'année 1849, un chœur de femmes et une marche orchestrale qui avaient disparu. D'autres pages reparurent dans une édition plus complète de la partition, l'ouverture entre autres, qui avait dû être sacrifiée et qui est un des bons morceaux symphoniques du maître.

A Berlin, Meyerbeer retrouva avec plaisir ses fonctions de kapellmeister de la Cour. Il y organisait chaque semaine un concert de musique ancienne; lui-même tenait souvent le piano pour accompagner quelque cantatrice. C'est là que divers artistes, qui l'entendirent et nous l'ont rapporté, purent vérifier combien peu il avait perdu de cette virtuosité et de ce grand style qui lui avaient valu tant de succès dès longtemps dédaignés.

De cette époque datent les œuvres suivantes :

Un hymne de fête à quatre voix et chœurs, pour les « Noces d'argent » du Roi (1849 ou 1850) ;

La seconde des *Marches aux flambeaux*, en *mi* bémol majeur, composée à l'occasion du mariage de la princesse Charlotte de Prusse avec le prince George de Saxe-Meiningen (18 mai 1850);

Une grande *Marche des Archers Bavarrois*, à quatre voix d'hommes et chœur, soutenus par les cuivres (1850);

Une *Ode au sculpteur Rauch*, pour l'érection de la statue que cet artiste avait faite du Grand Frédéric ; cette vaste composition, avec soli, chœurs et orchestre, fut un peu modifiée pour l'étranger, où on l'applaudit sous le nom moins spécial d' « Ode à Jupiter » (4 juin 1851) ;

Une cantate à quatre voix et chœur, intitulée « Marie

et son génie », pour les noces d'argent du prince Charles de Prusse (26 mai 1852) ;

Un grand psaume (91) pour solo et double chœur à huit voix, sans accompagnement, sous le titre de « Consolation en danger de mort », écrit à l'occasion du 87e anniversaire de sa mère (8 mai 1853) ;

Le troisième et le plus remarquable des *Fackeltänze*, la marche en *ut* mineur, composée pour le mariage de la princesse Anne de Prusse avec le grand-duc de Hesse (26 mai 1853), et qui fut jouée à Paris, la même année, par la musique des Guides, sous la direction de Sax ;

Une introduction, un entr'acte et une jolie sérénade, pour une pièce jouée, en 1853 également, à la Comédie-Française, et qui n'eut aucun succès : *Murillo* ;

Enfin *L'Étoile du Nord*, cette même année.

Malgré ce travail incessant, cette période est parmi celles où Meyerbeer fut le plus constamment entravé par la maladie. Il vivait dans la solitude, et l'on ne le voyait presque plus que lorsqu'il venait consulter quelque médecin. Il passait d'une plage à une ville d'eaux, de Dieppe ou de Nice à Ems ou Swalbach, et séjournait surtout à Spa.

Il y avait longtemps qu'il pensait à *L'Étoile du Nord*, et aussi à écrire un opéra-comique. Dès 1845, à la suite des premiers succès du *Camp de Silésie*, l'Opéra et l'Opéra-Comique lui avaient tous les deux demandé son nouvel ouvrage. Mais le sujet, d'ailleurs médiocre, n'était guère transportable hors des frontières allemandes ; il valait donc mieux en choisir un autre, quitte, si l'on

voulait utiliser quelques-unes des pages de la partition première, à leur ménager une occasion vraisemblable de reparaître. C'est à quoi Scribe s'employa, non sans adresse. S'il faut en croire la *Revue et Gazette musicales* (*Le camp de Silésie*, chose étrange, n'a jamais été gravé), Meyerbeer ne garda ainsi que quelques-uns des morceaux les plus pittoresques : une ronde bohémienne, au premier acte, l'introduction (les deux chansons de soldats) et une partie du finale guerrier du second acte, enfin le trio, entre la voix et deux flûtes, qui est à la fin du troisième.

C'est le 16 février 1854 que la première représentation eut lieu à l'Opéra-Comique (salle Feydeau). Meyerbeer était venu, comme d'habitude, pour mettre son œuvre à la scène. Mais les études furent, cette fois, beaucoup plus rapides, si exceptionnel était l'ensemble des interprètes. Le succès se manifesta éclatant, et même le plus prolongé, dans son premier feu, qu'on ait jamais vu sur cette scène (164 représentations en deux ans!). *L'Étoile du Nord* n'était d'ailleurs pas un opéra-comique selon la formule ordinaire. Comme le fait justement remarquer Albert Soubies, c'est le premier qui ait élargi le cadre traditionnel et frayé la voie au genre que nous avons vu triompher depuis.

Le sujet, d'un caractère historique des plus fantaisistes, met en scène Pierre le Grand et la future Catherine, au temps où ils se connurent, elle cantinière des ouvriers de son village, lui sous les habits d'un simple charpentier : elle avec la vivacité et la décision de son caractère,

PAULINE GARCIA
Lithographie de Devéria (1840).

JENNY LIND
Lithographie de Ch. Vogt (1846).

lui avec sa facilité à s'emporter et à perdre tout jugement dans l'ivresse. L'étoile du Nord, c'est l'astre qui préside aux destinées inouïes de Catherine et qui la conduit jusqu'au trône. Mais après que d'aventures et de péripéties !...

Ici l'anecdote ne comportait plus ni étude de caractères, ni style spécial. C'était la vie, l'action fiévreuse et à outrance, la verve comique à côté du pittoresque historique, le sentiment vrai à travers la fantaisie..., qu'il s'agissait d'évoquer musicalement. Meyerbeer s'acquitta de cette tâche avec une extraordinaire variété de moyens. Son œuvre est toute surface, et c'est incontestablement celle où il y a le moins de vraie musique ; mais l'habileté dans l'invention, la nouveauté dans la réalisation, l'imprévu des effets, le brio et le piquant des idées, donnent à l'ensemble une couleur chatoyante, qui vibre, et dont l'éloquence n'est pas douteuse. C'est par elle que les différents personnages, si étranges qu'ils puissent être, ont ce relief et cette vérité sans quoi il n'est pas de vie au théâtre. A la fierté de Pierre s'oppose l'énergie passionnée de Catherine. Mais le comique si inconscient du caporal Gritzenko, la bonne humeur de Danilowitz, la grâce légère des deux fiancés, le timide George et la vive Prascovia..., sont loin d'occuper une place secondaire dans l'action.

Le récit de l'ambassade de Catherine pour marier son frère, et sa spirituelle scène avec Prascovia, entre rires et larmes..., au premier acte ; au second, certaines parties de la grande scène de la tente, la harangue de Pierre aux soldats, puis l'effet, successif d'abord, simul-

tané ensuite, du serment choral, de la marche sacrée, du pas redoublé et de la fanfare ; au troisième, la scène du tsar et de Gritzenko, le piquant duo de George et Prascovia, et ce finale où reparaissent, autour de Catherine étonnée, les thèmes du village du premier acte.... sont sans doute les pages les plus attachantes et vraiment scéniques de la partition.

Les premiers succès de *L'Étoile du Nord* furent attristés pour Meyerbeer par la dernière maladie et la mort de sa mère, cette confidente de toujours, près de qui nous savons qu'il séjournait le plus de temps possible, et qui s'éteignit le 24 juin 1854. La douleur qu'il en ressentit se traduisit, comme d'habitude, par un repli sur lui-même et un plus vif attrait de la musique religieuse. La maîtrise de la cathédrale, notamment, et son école de chant, furent alors l'objet constant de sa sollicitude, nous en avons des preuves dans ses lettres, et il mit tout son crédit, tout son appui, à en encourager les impeccables exécutions. Plus d'une composition de cette époque, spécialement écrite pour elle, a été retrouvée dans les papiers du Maître. — C'est aussi de ce moment (juillet) que date la cessation définitive de ses fonctions de Generalmusikdirecktor.

Cette période est encore marquée par un nouveau séjour à Venise, après tant d'années d'absence. Quelques jolies pages en ont gardé le souvenir : la barcarole *A Venezia*, la *Chanson du pâtre* avec cor, la *Chanson du chasseur* avec clarinette, et les mélodies insérées dans les « Contes de la Forêt-Noire », d'Auerbach.

Dès le mois de mai 1856, Meyerbeer était de retour à Berlin, où on le retrouve dirigeant les concerts de la Cour et occupé de quelque ouvrage de circonstance. — C'est une sérénade à huit voix, intitulée *La Fiancée conduite à sa demeure*, et destinée au mariage de la princesse Louise de Prusse avec le grand-duc de Bade (20 septembre 1856). — C'est un quatuor pour voix d'hommes : *Amitié* ; un canon à trois voix, *La Devise du poète*; une sérénade, en double chœur, qui resta dès lors aux répertoires, *Adieu aux jeunes mariés* (souvent chanté au Conservatoire de Paris); et diverses mélodies... — C'est la quatrième *Marche aux flambeaux*, en *ut* majeur, pour le mariage du prince Frédéric-Guillaume de Prusse avec la princesse d'Angleterre, à Londres (25 janvier 1858). — C'est encore un remarquable *Pater noster* pour la chorale de la cathédrale de Berlin...

Cependant, les études d'une nouvelle tentative d'opéra-comique devaient le ramener à Paris à la fin de cette même année (1858) : *Le Pardon de Ploërmel*, ou plutôt *Dinorah*, pour lui donner le titre qu'il a gardé jusqu'au dernier moment, même à Paris, et qui a été conservé hors de France. Ce n'est plus Scribe, cette fois, qui avait eu l'idée de l'œuvre, mais Michel Carré et Barbier. Leur amour-propre ne fut, d'ailleurs, pas moins à l'épreuve, car Meyerbeer, très épris du sujet, à condition de l'élargir et d'en accentuer l'élément pittoresque, ne tarda pas à composer beaucoup trop de musique. En sorte que les remaniements successifs furent plus nombreux que jamais, et que cette nécessité de faire place aux diverses

inspirations ajoutées par le musicien dans un but de couleur locale, chansons ou chœurs, n'est pas sans donner à l'ensemble un aspect assez décousu.

C'est à cette impression sans doute qu'est due l'incertitude montrée d'abord par le public parisien quand l'œuvre lui fut offerte, à l'Opéra-Comique, le 4 avril 1859. Cependant les qualités très musicales de la partition, d'ailleurs confiée à des interprètes de premier ordre, à défaut du triomphe démesuré de *L'Étoile du Nord*, lui valurent en somme, à l'étranger surtout, un succès plus durable et plus universel. Un an ne s'était pas écoulé que 70 villes l'avaient représentée, dont 41 allemandes.

Il ne faut pas chercher dans *Le Pardon de Ploërmel* une grande élévation de style, ni une étude de caractères, mais c'est une charmante pastorale, empreinte d'une grâce aimable et facile, avec des parties d'un comique très réussi, sans charge, des parties dramatiques et d'un sentiment sincère, enfin des pages qui, tout en ne tenant en rien à l'action, lui créent très heureusement comme une atmosphère pittoresque. Ce n'est pas par des effets d'éclat et de brio, mais par une expression juste, dans la verve ou dans l'émotion, que vaut cette intéressante partition. La virtuosité musicale de Dinorah est comme la spontanéité naturelle de son humeur folle, de sa joie d'enfant : elle est nécessaire. La chaude couleur, l'assurance de ton, la somptuosité des scènes ou des mélodies d'Hoël, ne le sont pas moins pour caractériser l'ambition du chercheur de trésors et la sincérité pourtant de son amour. La gaucherie plus

apparente que réelle de Corentin, le joueur de biniou, est indiquée à son tour avec esprit et légèreté.

Aussi, la plupart des scènes où paraissent ces trois personnages sont-elles aussi réussies au point de vue du caractère de la situation qu'à celui de l'invention musicale : les ébats naïfs de Dinorah avec ses chèvres ou avec son ombre, les souvenirs qui hantent son esprit égaré et qu'elle évoque comme inconsciemment (telle, la légende du trésor, motif d'une conclusion si saisissante...) ont un tour piquant et neuf ; et les propos variés d'Hoël et de Corentin ont le rythme ingénieux et la verve amusante de la bonne comédie lyrique. Quant au caractère spécialement pastoral de la partition, c'est dans la symphonie que Meyerbeer l'a cherché, une symphonie aussi vocale qu'instrumentale, soit dans l'ouverture, morceau développé où les chœurs du *pardon* interviennent à plusieurs reprises, soit dans le paysage musical du troisième acte, où chasseur, faucheur, bergers, échangent leurs impressions de l'orage de la nuit et unissent leurs voix en un hymne matinal au Père céleste.

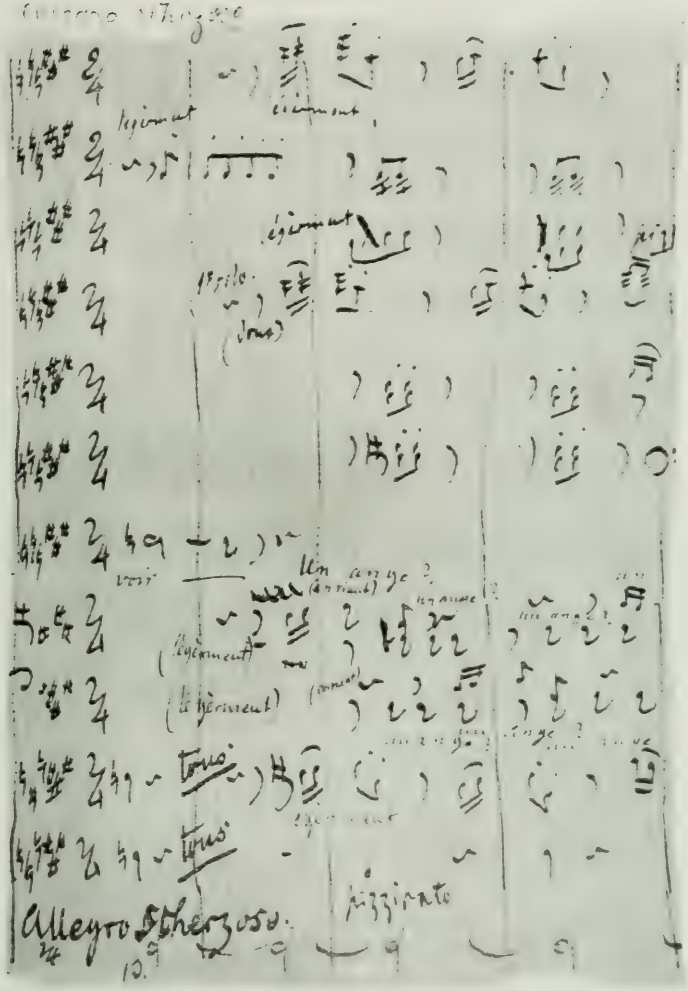
VI

L'AFRICAINE (1859-1865)

La même année 1859 est marquée par diverses grandes compositions lyriques plus ou moins de circonstance. Un *Cantique tiré de l'Imitation* (version française de

Corneille), pour basse, chœur de six voix et orgue, arrangé ensuite par Rellstab pour l'Allemagne, sous le nom de « Busslied »; — une cantate pour fêter, à Nice, l'anniversaire de la grande-duchesse Stéphanie de Bade, sous le titre : *Nice à Stéphanie* : — des chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement : *A la patrie*, *Invocation à la terre natale*, *Les Joyeux chasseurs*, écrits à l'intention d'une société chorale allemande de Paris : Teutonia... Une mention spéciale doit être faite de la part que prit Meyerbeer à la fête organisée pour le centenaire de Schiller, au Cirque de l'Impératrice, le 10 novembre 1856, par la colonie allemande, et dont l'exécution fut dirigée par Pasdeloup. Il écrivit à cette intention une grande marche en *mi* bémol (*Schillermarsch*), où il s'efforça de caractériser, par des thèmes appropriés, les grandes figures du théâtre de Schiller : Guillaume Tell, Marie Stuart, Don Carlos, Jeanne d'Arc, la Fiancée de Messine, etc.; et mit en musique une *Ode à Schiller*, de Pfau, pour quatre voix et chœur.

C'est dans un esprit analogue qu'il entreprit, l'année suivante, une œuvre qui pouvait être curieuse et qu'on regrette d'ignorer : un intermède scénique pour une pièce de Henri Blaze de Bury, reçue à l'Odéon : *La Jeunesse de Gœthe*. L'action de cette pièce comportait une sorte de vision, dont, pour mieux séduire le musicien, Blaze avait fait tout un acte lyrique. Meyerbeer s'éprit de cette collaboration d'un effet nouveau, et d'autant plus qu'il avait souvent pensé au *Faust* de Gœthe (celui-ci l'y avait jadis formellement convié), sans toute-



MUSIQUE AUTOGRAPHE DE MEYERBEER.

Fragment inédit des *Huguenots*

Collection de M. Ch. Malherbe

fois poursuivre un dessein qui eût pu blesser son vieil ami Spohr. La scène de l'église, le chœur des étudiants, et l'hosannah séraphique qui termine grandiosement le second *Faust*, y devaient prendre place, ainsi que le lied de Mignon (déjà écrit), le chant des Parques d'*Iphigénie en Tauride* et toute la scène du *Roi des Aulnes*, où Meyerbeer, reculant devant une rivalité avec l'œuvre incomparable de Schubert, se proposait seulement d'orchestrer celle-ci et de la dramatiser, d'en faire chanter les parties par différentes voix et un chœur. Une lettre de 1861, que Blaze a publiée, donne de curieuses indications à cet égard. Comment, au surplus, ces éléments disparates étaient-ils agencés, c'est ce qu'il est impossible de décider, la partition, que l'on nous dit complète dans les papiers du Maître, n'ayant, en définitive, jamais vu le jour.

Meyerbeer avait toujours des difficultés particulières à terminer immédiatement une œuvre en train. Constamment de nouveaux sujets flattaient son inspiration et l'obsédaient jusqu'à ce qu'il leur eût donné un commencement de vie. En sorte qu'il n'achevait jamais moins que lorsque son travail était le plus actif. Les dernières années de sa vie sont remplies d'un labeur fébrile, mais éparpillé sur une foule d'œuvres dès longtemps entreprises, — comme une certaine *Judith*, à demi achevée alors, — ou nouvelles, comme cette *Jeunesse de Gœthe*, — et d'ailleurs constamment interrompu par son état maladif de plus en plus inquiétant, les voyages où l'entraînaient sa santé et ses œuvres, ses

fonctions à la Cour de Berlin..., enfin les préoccupations de cette partition, plus que terminée, débordante, doublée d'étendue avec le temps : *L'Africaine*.

Achevons, avant d'en venir à elle, de noter les œuvres à l'exécution desquelles Meyerbeer put encore présider en personne. C'est, au début de l'année 1861, une *Marche du couronnement* et un *Hymne de fête* pour solo, chœur et orchestre, composés à l'occasion du nouveau roi de Prusse Guillaume I^er^; puis encore deux lieder pour la pièce de M^me^ Birch-Pfeiffer : *Der Goldbauer*. C'est, en 1862, pour l'inauguration de l'Exposition universelle de Londres, à laquelle il avait été convié et où il fut accueilli de la façon la plus solennelle, une *Ouverture en forme de Marche*, terminée par le « Rule Britannia » chanté en chœur. Puis encore, à l'intention de quelques Sociétés, un chœur d'hommes avec solo de ténor, *Le Chant des Exilés* (« Das Lied vom blinde Hessen »), et une *Prière du matin*, double chœur à huit voix.

L'Africaine était mal partie, nous l'avons vu, et elle s'en ressentit toujours. Scribe avait si froidement accueilli l'idée que Meyerbeer lui avait apportée, il était si mesquinement entré dans les vues du musicien et il avait si mal pris ses observations, que celui-ci avait préféré mettre de côté l'œuvre entreprise et n'y plus penser... En fait, il y pensait toujours, il y pensait constamment, pour l'améliorer, pour la remanier, pour lui chercher des interprètes de choix. Sa première partition, peut-être déjà complète, était probablement écrite dès

la fin de 1839. C'est cette mystérieuse « vecchia Africana », dûment cachetée, que Blaze de Bury et Mendel, chacun de leur côté, assurent avoir vue dans les papiers du Maître. Mais il ne laissait pas de guetter l'occasion qui lui eût permis de s'en occuper. Il sollicitait même des engagements d'artistes, sans arriver d'ailleurs à se satisfaire... Peut-être faut-il voir dans ces retards toujours renouvelés une sorte de conflit entre sa prédilection pour une œuvre si longtemps portée, qui lui appartenait plus que toute autre.... et l'impression qu'elle eût nécessité une refonte, à laquelle il ne pouvait personnellement songer?...

Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'au dernier moment, et alors avec une hâte qui surprit et parut comme un pressentiment de sa fin prochaine, que Meyerbeer tout à coup se décida à livrer son œuvre à la direction de l'Opéra. Un seul interprète pourtant lui plaisait pleinement sur cette scène : celui de Nelusko, Faure. Pour les autres, il s'en remit surtout à l'épreuve des études préalables; mais l'événement fit voir, qu'à défaut des artistes qu'il avait trop longtemps espérés Jenny Lind, Pauline Viardot, Sophie Cruvelli..., il n'eût guère pu mieux choisir alors que Marie Sass et Naudin.

L'Africaine, cependant, devait subir un dernier contre-temps, le plus grave de tous : celui de n'être pas mise à la scène par Meyerbeer lui-même. Réinstallé à Paris dans l'automne de 1863, vraiment heureux de toucher au port, il avait aussitôt commencé ces travaux d'approche dont il entourait avec tant de minutie la

production de ses œuvres : les rôles, les parties d'instruments avaient été copiés sous ses yeux, les indications scéniques discutées, arrêtées. Soudain, son état maladif s'aggrava subitement : en quelques heures, dans la matinée du 2 mai 1864, ce fut la fin.

Il n'était alors entouré que de son neveu, Jules Beer, et de deux de ses filles, qui avaient pu arriver à temps, de Bade, pour recueillir son dernier soupir. Sa femme et sa fille aînée, avec le baron de Korf, son gendre, venant de Berlin, furent en retard de quelques heures. Les obsèques à Paris, c'est-à-dire le cortège qui traversa les boulevards, de la rue Montaigne (n° 3) à la gare du Nord, furent solennelles au delà de toute expression, par l'immense concours d'une foule très émue, par la haute personnalité des assistants immédiats, par le choix grandiose des œuvres orchestrales ou chorales exécutées. Le soir, l'Opéra donna *Les Huguenots*, avec Faure revenu tout exprès de Londres, et termina la soirée par une cérémonie spéciale. Toutes les grandes villes de France suivirent cet exemple.

Revenons à l'œuvre tant attendue que Meyerbeer laissait après lui. La possédons-nous telle exactement qu'il l'eût donnée? C'est la première question qui vient à l'esprit. Si l'on songe, d'une part, à ses habitudes, à ses changements, à ses additions de la dernière heure; de l'autre, combien, sans lui, tout parti était délicat à prendre, cette fois précisément, devant les proportions anormales qu'avait reçues la partition en vingt ans... il reste bien évident que non. Meyerbeer, d'ailleurs, ne

fixait qu'aux répétitions, et suivant l'effet à la scène, les mouvements et le caractère essentiel de chaque morceau : c'est Fétis lui-même qui le rappelle, en rendant compte de la mission qu'on lui avait confiée, de présider aux études. Celui-ci semble d'ailleurs s'en être acquitté du mieux qu'il était possible en ces conditions. La partition supplémentaire, où il a recueilli les quelque vingt numéros sacrifiés (aux 3e et 4e actes surtout) laisse en somme assez peu de regrets.

La présence de Meyerbeer eût, sans aucun doute, amélioré l'œuvre; mais elle n'eût pu grandir son succès. Il est resté légendaire et fut immédiat dans le monde entier. A Paris, où elle parut enfin le 28 avril 1865, il prit des proportions sans précédent et qu'on n'a pas revues. La « centième » était donnée au bout de dix mois, le 9 mars suivant!

Ce n'est pas impunément qu'une partition subit tant de retouches et à de si longs intervalles. Celle de *L'Africaine* porte la marque de trop d'époques de la pensée de Meyerbeer. Alors que chacune des précédentes a son caractère propre et homogène, elle se rattache à l'une et à l'autre, et rapproche quelques-uns des meilleurs éléments de toutes. C'est son mérite et son défaut à la fois. Certains personnages ont un caractère puissant et original, tracé avec une fermeté qui ne se dément pas : tels Sélika et Nelusko; les autres sont sans consistance, sinon ridicules. Certaines scènes offrent une expression dramatique, certaines pages une grâce et un charme qui ne sont pas dépassés dans l'œuvre du Maître; d'au-

tres retombent aux rythmes ou aux effets mélodiques les plus conventionnels. Quelques motifs conducteurs, heureusement, créent une sorte de lien à l'ensemble.

Il n'est que juste de dire que les pages de caractère sont nombreuses, et qu'elles possèdent dès lors cette autorité irrésistible qui est comme la marque de Meyerbeer. La grande scène du Conseil, au premier acte, avec ses ensembles nerveux, avec le large dessin de sa prière, avec la fière déclaration de Vasco et ses phrases de défi, avec la pittoresque comparution de Sélika et Nelusko, reste en somme un très beau « tableau d'histoire ». Au second, la chanson de Sélika près de Vasco endormi, et l'âpre scène de Nelusko, ne manquent ni de couleur ni de force ; et c'est encore ce dernier qui garde le plus de relief à l'acte sur le vaisseau, avec son appel et sa ballade, entre la prière des matelots et la réapparition de Vasco. Mais le quatrième acte, plus qu'aucun autre, a inspiré le musicien et garde ses plus éloquentes séductions : la « Marche indienne » est d'une couleur vibrante, et superbes sonnent les phrases du serment à la Reine, dont le grand caractère et la largeur de déclamation s'accentuent encore très heureusement avec la scène où Sélika fait passer Vasco pour son époux, avec l'attestation suffoquée de Nelusko, avec la cérémonie du mariage, enfin, où l'austère bénédiction du grand-prêtre se lie et concerte d'une façon si originale avec le dessin rythmique des basses... L'air de Vasco, qui précède, est vraiment séduisant d'enthousiasme, et certaines phrases de son duo avec Sélika sont pénétrées

J. FAURÉ, DANS LE *Pardon de Ploërmel*,
A L'OPÉRA-COMIQUE (1859).

J. FAURE, DANS L'*Africaine*,
A L'OPÉRA (1865).

d'une élégance et d'une grâce incomparables... On ne peut guère rêver inspirations plus expressives des situations, et d'ailleurs formulées avec une entente plus consommée de la palette orchestrale. Et quant au cinquième acte, il couronne véritablement l'œuvre entière, en exaltant encore l'impression progressivement créée par le noble et touchant caractère de son héroïne, la pureté de sa passion, la simplicité de son sacrifice. La scène de sa mort et le désespoir de Nelusko sont du style le plus éloquent. Meyerbeer, une fois de plus, avait montré qu'il savait conclure.

J'ai déjà parlé, plus d'une fois, de l'indépendance, très neuve, et de l'éloquence, très *active*, de la déclamation de Meyerbeer. Elle est cependant déparée, trop souvent, par un défaut assez grave pour nos oreilles françaises, c'est qu'elle a été *conçue en allemand*. Le texte est traité avec une désinvolture sans pareille. Meyerbeer semble ne s'être jamais rendu compte, ni du rythme, ni du mètre, des vers qu'on lui soumettait, ni même de la valeur longue ou brève de chacune des syllabes des mots. Les temps, forts ou faibles, de sa musique, tombent souvent tellement à faux, que l'effet n'en serait pas supportable s'il n'était corrigé par l'interprète.

Mais c'est au point de vue instrumental que son écriture est neuve et intéressante. Meyerbeer a eu l'instinct de l'éloquence des sonorités et de l'expression des timbres. Avec une subtilité presque excessive, il a cherché à évoquer par son orchestre les caractères, les

impressions, les ambiances. C'est là, avant tout, qu'il est peintre d'histoire. Il excelle à mettre en relief, à l'avance, ou à souligner, dans l'action même, la personnalité de ses héros: l'on a même pu reconstituer pour chacun d'eux (Henri Lavoix, dans un chapitre très fouillé de son *Histoire de l'Instrumentation*), toute une palette sonore spéciale, dont les nuances, en opposant leurs contrastes, prennent une part constante au drame lyrique, et, délicates ou largement brossées, légères ou surchargées, éveillent l'émotion, charment l'imagination, sont plus éloquentes que la parole même.

C'est ainsi que les introductions et les ritournelles ont un caractère tout spécial chez lui. Ce n'est pas de la musique pure, car Meyerbeer est toujours dramatique uniquement : c'est le personnage et son état d'âme. Mais le choix des instruments ; la recherche des sonorités peu usitées, pour créer des impressions nouvelles ; l'utilisation différente des éléments de l'orchestre, par oppositions ou par alliances; le développement des moyens d'expression, soit par le doublement des parties, soit par leur division; la souplesse et la variété perpétuelle de la masse sonore par le retranchement ou par l'isolement de certains timbres... tout cela est neuf. Et il est facile de comprendre que les musiciens coloristes en aient toujours été frappés, depuis Berlioz, dont le traité d'instrumentation signale tant de trouvailles du maître, jusqu'à Richard Strauss, qui ajoute cette remarque, que Meyerbeer (qu'on lui compare d'ailleurs assez justement aujourd'hui est le premier

à avoir saisi le parti à tirer des altos, pour l'expression et la couleur fantastiques.

On peut citer, parmi ses plus remarquables effets, l'emploi des cuivres, dont le rôle isolé et actif produisit comme une révolution dans l'orchestre ; celui des bois, isolés également, et traités selon l'expression à rendre, de grâce ou de pathétique, tantôt à l'aigu, tantôt au grave ; les combinaisons des cuivres et des cordes, de la harpe et du hautbois, du basson et du violoncelle, des flûtes et des cordes... ; l'utilisation de la clarinette basse, du saxophone, des saxhorns, de la viole d'amour... Enfin, mainte conception sonore née de l'action, comme les deux que cite Berlioz, dans le duo du quatrième acte des *Huguenots* : le mélange du cor anglais avec les clarinettes et les cors, tous au grave, sur un trémolo des contrebasses, effet sans précédent : et l'impression non moins éloquente produite plus loin par la cloche, dont le *fa* grave se combine avec le *si* naturel des bassons et les notes graves de deux clarinettes (en *la* et en *si* bémol), et prend ainsi « ce timbre sinistre d'où naissent la terreur et l'effroi répandus sur cette scène immortelle »... Ou comme encore dans *Robert le Diable*, dans les scènes de la résurrection des nonnes, les sonorités « pâles, froides, cadavéreuses » des deux bassons concertant, ou les coups de tam-tam pianissimo à découvert, plus lugubres par leur discrétion même...

VII

L'HOMME ET L'ŒUVRE

Lorsque Meyerbeer, après cette sorte de retraite désolée où l'avait plongé la mort de ses premiers-nés, se reprit à aller résolument de l'avant et livra à Paris cette bataille décisive qui a nom *Robert le Diable*, sa mère lui adressa de Berlin un pli qu'il ne devait ouvrir qu'après la représentation et qui contenait ces simples mots :

« Le Seigneur te bénisse et te garde ! Puisse-t-il faire briller sur toi sa grâce. Qu'il te raffermisse et t'envoie sa paix ! — Ta mère. »

Cette bénédiction, cette prière si simple et si émouvante, Meyerbeer ne s'en sépara jamais ; il la portait toujours sur lui comme un talisman sans prix. C'est qu'aussi bien nul esprit n'était plus prêt à s'incliner devant elle, nul ne fut plus profondément religieux. Il y a là un trait de caractère qu'il est impossible de négliger, et d'autant plus significatif que Meyerbeer était juif, et foncièrement juif. Mais il l'était avec foi, avec conviction ; il était le juif religieux, type si rare... Esprit vraiment éclairé, vraiment élevé, il dépassait du reste la question de dogme, pour prosterner son âme devant le Créateur. A sa mort, on trouva dans ses papiers familiers diverses prières, choisies par lui et recopiées de sa main, qui étaient autant d'actes d'une foi sans réserves ; et dans ses der-

nières volontés, après avoir prescrit de déposer son corps auprès de celui de sa mère, il concluait en ces termes : « Que la volonté de Dieu soit faite, et que son nom soit sanctifié et béni dans le ciel et sur la terre ! Amen. »

Mais son œuvre est là pour nous dire combien chez lui le sentiment religieux était naturel et sincère. Nous l'avons vu, dès ses années de formation artistique, saisir avec joie l'occasion d'une composition religieuse (catholique ou protestante, il n'importe) ; nous avons vu sa douleur chercher comme un refuge et un réconfort dans une effusion musicale de motets, d'hymnes, de mélodies sacrées ; nous avons été frappés surtout, dans la plupart de ses œuvres de théâtre, de la sincérité d'expression des scènes religieuses.

Nous avons constaté également, — car tout se tient et la vie de Meyerbeer n'a pas de roman, — la pureté, la noblesse, la fierté de la passion qui anime ses personnages. Les héros sont parfois assez faibles, parce qu'il ne savait pas évoquer l'ardeur effrénée des sens ; mais ses héroïnes, en revanche, « ses vraies filles », comme l'a dit Camille Bellaigue, de quel caractère ferme et chaste ne les a-t-il pas relevées ! C'est avec leurs âmes, c'est avec générosité et sans faiblesse qu'elles aiment, Valentine toute la première, dans sa fameuse scène avec Raoul ; et qui l'interprète autrement, trahit la pensée de l'auteur, fausse la création de son esprit.

Richard Wagner ne s'y était pas trompé, quand il notait (après *Les Huguenots*) « le besoin impérieux d'épanchements religieux dans les œuvres de Meyerbeer,

et l'étonnante lumière qu'il jette sur le caractère intime du Maître » ; et encore, « la conscience irréprochable », le sentiment noble, simple, virginal », qui le distingue. — Il ajoutait que ce trait était d'ailleurs caractéristique de sa nationalité allemande. La nécessité de cette conclusion ne s'impose pas ; mais il est vrai que Meyerbeer était foncièrement Allemand. Pas plus que Gluck, il n'entendait perdre sa personnalité de race en créant chez nous une forme nouvelle d'expression dramatique, ni ses sympathies naturelles en nous en donnant la primeur.

Sa bienfaisance pleine de tact et son inépuisable libéralité sont surtout restées légendaires à l'égard de ses compatriotes. Sans parler des secours proprement dits dont il entourait leur détresse, ou, par exemple, de la façon dont il découvrit à Vienne, en 1847, et tira de peine, une descendante de Gluck, sa sollicitude pour les musiciens, ses confrères, se manifesta souvent de la façon la plus efficace. J'ai déjà dit ce qu'il avait fait pour eux à l'Opéra de Berlin. Il voulut leur laisser une dernière preuve d'intérêt, en inscrivant dans son testament la fondation d'une sorte de « prix de Rome » de musique à décerner tous les deux ans, à la suite d'un concours dûment spécifié, dont le lauréat passerait six mois en Italie, six à Paris et six à Vienne, Munich et Dresde.

Il est juste d'ajouter qu'en France il fit également maintes démarches au profit des musiciens. Les plus humbles exécutants recevaient des témoignages de sa bonté clairvoyante. Plus il exigeait d'eux, plus il tenait à les rehausser à leurs propres yeux.

L'Africaine À L'OPÉRA.

Composition d'Alphonse de Neuville, dans l'*Illustration* (1865).

Si l'on en juge par les témoignages de ceux qui ont le mieux connu Meyerbeer, en quelque temps et en quelque lieu qu'on les recueille (et j'en ai fréquenté, personnellement, plus d'un), peu d'hommes furent plus complètement sympathiques. La cordialité, l'affabilité de ses manières, la discrétion de ses paroles, la modestie de ses jugements, sa fidélité en amitié, la noblesse de sa pensée, sont aussi attestées que l'extraordinaire simplicité de sa vie, son horreur du monde et du bruit, son goût de la solitude et son acharnement au travail. Son abondante et solide érudition sur toutes choses achevait de faire de lui le causeur le plus intéressant qui se pût voir, et il n'était pas rare de le rencontrer, par exemple, dans un cercle de savants ou d'archéologues, prenant sa part de la discussion et au courant des moindre questions dans l'ordre des sciences exactes, comme dans celui de l'histoire ou des arts, sans qu'un seul mot révélât le musicien.

Musicien, il l'était pourtant dans l'âme. Ce n'était peut-être pas un grand artiste : non, son tempérament même n'était pas d'un *artiste*... Mais comme musicien proprement dit, il était de premier ordre. Ses goûts l'avaient fait *éclectique*. — et en vérité je n'ai jamais compris sur quelle théorie ou quels principes se base l'horreur que professent certains esprits contre l'éclectisme, horreur dont l'excès conduit invariablement à la manière et à l'exclusivisme le plus maussade : — mais ce culte du beau sous toutes ses formes s'appuyait chez lui sur une connaissance aussi approfondie que

passionnée de toutes les œuvres de toutes les écoles, sur l'étude des monuments les plus anciens de la musique, avidement recherchés, comme celle des plus modernes pour peu qu'ils apportassent du nouveau. Sa curiosité en ce sens était vraiment sans bornes, et sans restriction sa soif d'apprendre. Les musiciens originaux, Berlioz, par exemple, n'avaient pas d'auditeur plus assidu.

On ne peut trop le dire, l'art occupait réellement toute sa vie : il ne voyait que lui, il lui sacrifiait tout. Il est vrai qu'il était riche..., mais, comme on l'a dit très justement, c'est bien ce qui donne à son caractère plus de franchise et plus de grandeur. Car il n'en travaillait qu'avec plus d'ardeur et de réel désintéressement. Il n'en était que plus difficile et plus sévère pour lui-même. Combien de fois et pendant combien d'années laissa-t-il proclamer son impuissance plutôt que de livrer une œuvre qui ne fût pas entièrement au point à son gré, et tandis que s'entassaient autour de lui les manuscrits, les essais, les opéras entrepris puis rejetés, tout ce formidable inédit dont à peine on soupçonne l'étendue !

Il est vrai encore qu'il aimait les honneurs, qu'il collectionnait les titres, les décorations... Il était de toutes les Académies d'art, et de plusieurs Universités ; il avait tous les Ordres, même les plus rares. Il avait le goût allemand des hiérarchies et se plaisait au commerce des princes. Mais en profitait-il pour se faire valoir et exercer une suprématie sur ses confrères ?

Il est vrai, enfin, qu'il employait au bénéfice de ses œuvres cette fortune dont il usait si peu pour lui-même. Mais quoi? Chacun sait qu'un artiste novateur ne saurait compter sur son seul mérite pour imposer au public l'attention à laquelle il a droit. Il serait plaisant que l'on allât reprocher en quelque sorte à Meyerbeer d'avoir fait pour ses œuvres, à ses propres frais, un peu de ce que l'on ne se lasse pas de louer un prince noblement dilettante et tant d'autres Mécènes d'avoir fait pour celles de Richard Wagner.

C'était d'ailleurs comme un besoin pour lui d'avoir tous les atouts dans son jeu, avant de rien entreprendre. Comme il tenait à toutes les perfections pour l'exécution de son œuvre, il tenait encore à toutes les sympathies pour l'accueillir. On le savait; on en profitait. Personne n'ignorait sa porte, car il ne la fermait à personne. Il la fermait trop peu, car nul plus que lui n'a été en bute aux manœuvres des « maîtres-chanteurs ». Il est de ceux, disait Eugène de Mirecourt en 1854, « que, dans leurs attaques, les plumes vénales prennent pour point de mire. On n'insulte son génie qu'afin de mieux fouiller dans sa poche. »

Du moins, si l'on a pu jalouser ses succès, calomnier ses intentions, discuter sa sincérité, railler ses manies, on n'a pu s'attaquer à la haute dignité de sa vie. Le même critique concluait, et j'avoue que ce jugement me semble entièrement fondé : « Il n'a aucun des nombreux défauts de sa race, et il en possède les deux qualités dominantes, la patience et la ténacité. »

Au physique, Meyerbeer était d'une taille moyenne (5 pieds 5 pouces, dit Schucht), avec une grande figure maigre, un visage aux traits fins et nettement dessinés, un front large, couronné de cheveux d'une légèreté brillante, aux yeux noirs et profonds d'observateur, à la bouche mince et mélancolique..., une physionomie empreinte de sérieux et de bonté. Selon qu'il sacrifiait aux devoirs mondains ou qu'il s'absorbait dans sa pensée toujours en travail, on le rencontrait d'une correction raffinée ou d'une tenue étrangement distraite, comme absente. Dans ses périodes d'isolement, à Spa notamment, où il vécut si longtemps, on gardait le souvenir de ses distractions en pleine rue, de son éternel parapluie, de l'âne de ses promenades, de ses oublis de dîner...

Vue d'ensemble, la carrière de Meyerbeer, telle que nous venons de l'étudier rapidement, est celle d'un chercheur, d'un *curieux d'art* plutôt que d'un artiste. C'est bien là l'impression qui résume, à tout prendre, les jugements de Weber au début, comme ceux de Wagner à la fin; c'est bien celle qui explique, à la fois l'émotion spontanée de toutes les foules et la répulsion instinctive, l'hostilité décidée de quelques-uns; c'est à elle qu'aboutit toute étude sérieuse et impartiale sur l'homme, son œuvre et son génie.

Car il y a du génie, en vérité, dans cette curiosité insatiable, dans cette capacité de travail et cette érudition transcendante, dans cette harmonie générale

entre des connaissances universelles; il y en a surtout dans cette volonté forte et réfléchie, qui ne laisse jamais rien au hasard, ardente dans ses desseins, mais d'une ardeur qui se contrôle elle-même, éprise d'ailleurs de toutes les ressources, de toutes les manifestations, de tous les moyens d'action, et n'omettant rien pour les dominer, se créant en quelque sorte des problèmes pour le plaisir de les résoudre et cherchant des difficultés pour la satisfaction de les vaincre.

« Il réussit ce qu'il *veut* », déclarait Weber à une époque où Meyerbeer ne s'était pas encore révélé, mais où déjà se sentait « cette force créatrice » dont on pouvait tout attendre. Restait à savoir à quoi s'emploieraient sa volonté et sa force. Au profit de l'œuvre nationale, entreprise par Mozart, continuée par Beethoven, et qu'il brûlait, lui, de poursuivre à son tour? Weber voulut l'espérer. Plus tard, nous verrons Wagner l'espérer encore... Mais non. Meyerbeer était trop dilettante pour renoncer à cette volupté singulière qu'il prenait à goûter à tous les genres, tous les styles, toutes les originalités, ne fût-ce que pour le plaisir de cette étude comparée, et, comme disait Weber encore, pour s'affirmer maître et seigneur dans la réalisation de quelque œuvre qu'il entreprît. Il savait tout de son art, mais il prenait trop de joie à apprendre encore, à apprendre toujours, pour mettre résolument sa science de côté et laisser parler son inspiration seule.

C'est qu'aussi bien il s'en *défiait*, de cette inspiration. En même temps qu'un continuel bouillonnement d'idées,

ce que l'on constate chez lui, c'est une perpétuelle *critique* de ces élans d'imagination. Ardent en théorie, froid en fait, Meyerbeer n'a jamais cette spontanéité de l'artiste qui n'est qu'artiste. Il essaie, il fait des *combinaisons* (dira Liszt), il rejette, corrige, modifie ; il accumule les variantes au mieux de l'expression juste et de l'effet définitif : il crée d'ailleurs l'effet qu'il désire, car c'est un inventeur, dans l'orchestre comme dans la déclamation lyrique ; grand observateur, il excelle à saisir par l'imprévu et la puissance irrésistible de ces effets, parce que ceux-ci sont pour lui des moyens d'expression et qu'il a longuement creusé les situations, étudié leurs caractères, prévu leur éloquence. Il a des envolées superbes, mais calculées, des audaces inouïes encore, mais éprouvées. Il croit sincèrement à la vérité de l'art, mais il y croit par sa réflexion et sa volonté.

Car il est par lui-même un penseur, un lettré. Si l'anecdote de ses livrets n'est pas de lui, s'il en accepte trop facilement le cadre factice et les paroles creuses, au profit de certaines situations qui l'ont séduit, leur esprit, leur caractère, leur vérité historique ou humaine lui appartiennent en propre : il les a repétris en quelque sorte, il les a grandis et vivifiés par ses exigeances. Son tempérament essentiellement dramatique a d'ailleurs besoin de personnages extérieurs, positifs, qui ne soient pas symboliques, mais qui vivent, qu'il puisse évoquer dans leur milieu, dans leur atmosphère, dans leur décor, tels qu'ils sont, eux-mêmes et non des entités. Toute expression musicale, avec Meyer-

beer, tient à l'action, dans l'orchestre comme sur la scène, car les instruments aussi sont appelés par lui à évoquer le personnage et la situation.

On se trompe au surplus, notons-le bien, en se recommandant de Meyerbeer pour soutenir le principe du drame historique en musique, celui qui se sert de la musique pour raconter des événements. Meyerbeer écarte le plus possible les événements proprement dits ; on peut même soutenir qu'il reste en marge de l'histoire même. Il suggère seulement, il évoque l'idée que c'est de l'histoire et il s'attache à des caractères et des passions qui existent par eux-mêmes, non par l'action. — « Meyerbeer (dit Wagner, et quel éloge !) a écrit l'histoire du monde : l'histoire du cœur et des impressions. »

Il est certain qu'avec ses goûts et ses instincts, Meyerbeer ne pouvait choisir meilleur champ d'expériences que la France, déjà préparée par Gluck, puis Spontini, et naturellement apte à goûter le génie de toutes les races. Il n'y trouvait pas l'absolutisme, mais aussi la fermeté de suite de l'Allemagne, ni le laisser-aller mais aussi la verve spontanée de l'Italie ; il y trouvait en revanche la clarté de l'expression, l'ampleur de l'action, la puissance des ensembles.

Il résulte de tous ces éléments appelés à former son caractère de musicien, que Meyerbeer est tout à fait supérieur dans la déclamation, le récitatif, dont Weber louait déjà la justesse et la vérité ; mais qu'il manque souvent de souplesse et de liberté dans les airs mêmes et leurs développements ; que si ses inspirations les plus

heureuses, ses mélodies les plus pénétrantes viennent toujours à propos, elles s'écourtent et ne se soutiennent pas; qu'enfin, en plus d'un cas, la réalisation est loin de répondre à l'idée conçue, que l'on sent latente, mais dont l'expression musicale n'a pas été trouvée.

Ce manque de spontanéité, ce besoin de réflexion, cet instinct de contrôle, ont encore diverses conséquences chez Meyerbeer : c'est que la grâce est réservée, la fantaisie sans verve, la joie factice ; mais que, d'autre part, la passion forte, l'émotion, tout ce qui ne doit pas être laissé au hasard de l'inspiration, est d'une éloquence, d'une ampleur, d'une couleur sans rivales.

Ainsi cette « Bénédiction des poignards », à laquelle on revient toujours... « Qui ne reste émerveillé (dira Richard Wagner) de l'ordonnance et de la conduite de ce travail de géant ?... Voyez pourtant la sobriété des moyens !... Avec quelle prudence, quelle convenance, le Maître fait grossir le torrent, sans le laisser perdre en un tourbillon confus, mais en l'élargissant jusqu'à une mer imposante ! En ce sens, on ne peut rien concevoir de plus élevé. »

VIII

LE MUSICIEN DEVANT LES MUSICIENS

Cette déclaration, qu'il faut rapprocher de celle que j'ai placée en épigraphe à ce livre, m'amène à dire un mot des relations qui ont existé entre Meyerbeer et

Richard Wagner. On en parle souvent sans les connaître assez, ce me semble, et l'on embrouille, par passion, une question très simple, une évolution toute naturelle.

Il y a deux Wagner, à l'égard de Meyerbeer, tous deux d'une sincérité que personne ne songe à mettre en doute. Il y a celui qui, reconnaissant de l'accueil fait à ses débuts, de l'appui donné à ses premières œuvres, exprimait à Meyerbeer ou à propos de lui[1], dans des lettres qu'on a retrouvées, autant de sympathie que d'admiration et de déférence. C'est le même qui, en 1842 sans doute, c'est-à-dire après la première représentation des *Huguenots* à Berlin et tandis que Meyerbeer s'employait, nous l'avons vu, à faire jouer *Le Vaisseau fantôme*, écrivait un grand article de trois cents lignes qu'il n'a pas recueilli dans ses œuvres, il est vrai, mais qu'il n'a pas détruit, puisqu'on en possède l'autographe[1], où il louait son illustre compatriote : d'avoir « élargi et élevé sa manière à la hauteur d'un style classique éloquent pour tous » ; d'avoir « conquis une noble et idéale personnalité, exempte des faiblesses de certaines *manières* et pourtant réunissant leurs avantages » ; de posséder « une conscience irréprochable qui éclaire de ses purs rayons les productions les plus gigantesques comme les inventions souvent les plus raffinées »...

Par parenthèse, il est curieux de rapprocher l'attitude de Wagner de celle de Weber, dans cette conjoncture

[1] Publié en 1886 par Liepmannssohn dans un catalogue de vente publique ; traduit et commenté par MM. Soubies et Malherbe : « Wagner et Meyerbeer » 1891.

semblable, où, voulant tous deux, pour des raisons diverses, ménager Meyerbeer, et ne pouvant admettre qu'il ne restât pas quand même fidèle au génie de sa race, ils s'efforçaient, dans des termes analogues, à expliquer, à justifier même cet éclectisme pour lequel ils avaient tant d'aversion. Nous savons également que Weber, tout en défendant ainsi son ami, le suppliait de faire avec lui cause commune pour la fondation du véritable opéra national. Il est probable que Wagner tenta une démarche semblable, y pensa tout au moins, et que son erreur est la source première de sa volte-face.

Car, à l'endroit de Meyerbeer, le Wagner le plus connu est celui qui, en 1850, dans un article aussi rempli d'amertume et de parti pris que de vérité, attaquait l'esprit juif dans la musique, et, venant à Meyerbeer, affectait de ne voir en lui qu'un amuseur, coupable d'employer à la recherche d'un succès facile, et par des effets trop sûrs, faute de pouvoir réellement faire œuvre d'art (et s'en rendant compte), une science et un talent incontestables.

L'explication de cette divergence d'opinion est si humaine, qu'on s'étonne d'y voir attacher de l'importance. Tant que Wagner a pu espérer que Meyerbeer, — précisément parce qu'éclectique et chercheur de voies nouvelles, comme Gluck, — pourrait entrer dans ses vues, les appuyer, agir dans le même sens, il a sympathisé sincèrement, il s'est déclaré spontanément avec lui, il a été jusqu'à exprimer l'espoir d'être un jour tenu pour son élève. Mais lorsqu'il s'est bien rendu compte qu'au

fond Meyerbeer ne le comprenait nullement, qu'il lui fallait décidément suivre une voie toute opposée, il a renoncé à un appui illusoire, il s'est même irrité contre sa propre confiance, contre une reconnaissance absurde... et il a cherché le moyen de rompre « des relations équivoques », dont il souffrait de plus en plus.

Avouons qu'il n'a pas pris le meilleur de tous. Il a beau, dans une lettre à Liszt, se retrancher derrière « une rancune aussi nécessaire à sa nature que la bile l'est au sang », cet écrit anonyme, pour la satisfaire, n'est pas un acte qui se justifie par une boutade. Sans doute, on ne peut s'étonner, alors qu'il avait tant de peine à faire admettre ses conceptions, à plus forte raison à les faire applaudir, qu'il n'ait pas gardé son sang-froid devant le succès unanime que l'Allemagne faisait, sur les mêmes scènes et en même temps, à des œuvres dont le triomphe lui était justement un obstacle de plus. Mais il eût mieux fait de se rappeler qu'il avait plus d'une fois signé ses lettres à Meyerbeer : « votre éternellement fidèle », que l'une des dernières (1842) se terminait ainsi : « Je ne pourrai plus, à tout jamais, vous dire autre chose que merci ! merci ! Que Dieu fasse naître la joie pour chacun des jours de votre belle vie, c'est la loyale prière de votre tout dévoué élève et serviteur! »; qu'enfin il répondait à Schumann (en 1840) « Je lui dois tout ! »

Il savait mieux que personne — il l'avait dit — que Meyerbeer était, lui aussi, à sa façon, un novateur, qui avait créé un certain style, rencontré une opposition

nouvelle à chacune de ses étapes. Qu'il ait écrit pour la foule et non pour l'art, c'est incontestable ; mais il ne l'est pas moins qu'il ait voulu *s'imposer* à cette foule : la nuance n'est pas indifférente.

Un autre jugement, trop connu pour que je le passe sous silence, mais bien moins solide et même d'une surexcitation aussi peu critique que possible, c'est celui que Schumann publia contre *Les Huguenots* à la même époque où Wagner les exaltait. Il est vrai que le sujet surtout révoltait sa pudeur de bon protestant : sa « haine » et son dégoût ne trouvèrent pas de mots assez forts pour stygmatiser un tel scandale, sans apercevoir que l'esprit essentiel de l'œuvre est tout à la gloire de la réforme et que plus d'une de ses critiques tombe exactement à faux. Pour la musique, si l'ensemble lui répugne également, s'il condamne tout en bloc, il n'en épargne pas moins, en détail, la plupart des pages capitales, dont « le travail musical et le flot d'idées » restent, pour lui aussi, incontestables.

Schumann n'était d'ailleurs pas un homme de théâtre. Berlioz l'était, au contraire, de toutes ses forces, et sa plus grande ambition eût été de doter ses œuvres de la vie puissante et de l'irrésistible action qui faisaient les succès de Meyerbeer. Son attitude à l'égard de ce dernier n'en est que plus recommandable. Alors que la jalousie égarait tant de musiciens parisiens contre le bonheur insolent de cet étranger sur toutes les scènes, Berlioz jamais ne songea, pour sa part, à s'en plaindre, et, puisqu'il tenait une plume de critique, toujours il

LE RÊVE DE MEYERBEER.
Dessin anonyme. Collection de M. G. Hartmann.

L'Africaine. CARICATURE DE HADOL. 1865.
Nélusko. Faure. Sélika. Marie Sass. Vasco de Gama. Naudin.

l'employa à soutenir, à analyser passionnément, ces œuvres qu'il admirait. Cette attitude obstinée gêne certains fervents du plus grand des maîtres français, qui ne peuvent douter de son indépendance (si souvent à l'épreuve avec les puissants), ni de sa véracité (ses lettres intimes sont d'accord avec ses feuilletons), et préfèrent rougir un peu de lui, que de supposer ses raisons fondées. Ils ne trouvent quelque satisfaction que dans certain mot, rapporté d'ailleurs inexactement, faute de savoir où il a été dit... On le rencontre au cours des « soirées de l'orchestre », en un endroit où Berlioz parlant de cette chance au jeu, d'où dépend le sort de tout opéra, ajoute : « L'auteur du *Prophète*... a non seulement le bonheur d'avoir du talent, mais *aussi* le talent d'avoir du bonheur. Il réussit dans les petites choses comme dans les grandes, dans ses inspirations et dans les combinaisons savantes comme dans ses distractions. » — Ce n'est même pas une ironie.

Berlioz occupe, en somme, la première place dans le livre d'or de Meyerbeer. Ses jugements dispensent de s'attarder à ceux que tant d'autres ont portés après lui, et qui, pour peu qu'ils procèdent d'une étude indépendante et sans idée préconçue, s'accordent tous à peu près avec les siens. Ils permettent encore de faire bon marché des attaques systématiques dont l'auteur des *Huguenots* a été l'objet de tout temps. Autant et plus que tels dithyrambes, les pamphlets sont d'une superficialité qui étonne.

C'est une pauvre critique que celle qui juge les œu-

vres anciennes avec les aspirations et les impressions actuelles. Dans le domaine musical surtout, où l'évolution est continue, il n'est presque pas une œuvre d'art qui, jugée de la sorte, ne présente quelque point faible. Mais quand, d'ailleurs, elle date, quand elle est le couronnement d'un genre et l'expression d'une époque, elle a droit à être traitée historiquement. Il y a une espèce nouvelle de snobisme à trop craindre de passer pour snob. C'est au critique historien à faire sans passion le départ entre les parties viables et les parties caduques.

Mais l'effet à craindre, l'exemple donné, voilà ce qui a surtout aliéné de Meyerbeer tant de bons esprits... C'est à ceux qui ont voulu suivre cet exemple qu'il convient de s'en prendre ; et lui-même ne saurait être responsable d'élèves qu'il n'a jamais voulu faire. Lorsque Wagner déclarait que Meyerbeer avait donné la plus haute formule du genre par lui choisi, et qu'on n'irait pas plus loin, il entendait bien montrer la vanité qu'il y aurait à suivre ses traces. Très vite, du vivant de Meyerbeer, on s'est rendu compte combien lui faisaient tort ceux qui prétendaient s'inspirer de lui. — « Il savait créer, lorsque tant d'autres imitent (ont dit très sagement MM. Soubies et Malherbe) ; que de formules on lui reproche maintenant, dont la faute retombe sur ses plagiaires ! Que de merveilles qui nous paraissent toutes simples parce qu'elles sont tombées depuis dans le domaine public ! »

IX

LES INTERPRÈTES

Pour juger avec impartialité l'œuvre de Meyerbeer, il n'est pas seulement nécessaire de se reporter en esprit à l'époque où elle a été conçue, il faudrait au moins la connaître telle qu'il l'a fait exécuter. Or c'est, à n'en pas douter, ce dont il est de moins en moins possible de se rendre compte. Réellement, ni par l'exécution vocale, ni par la mise en scène, on ne connaît aujourd'hui les vraies partitions de Meyerbeer.

Il y a longtemps qu'on s'en doute, et déjà de son vivant on sonnait la cloche d'alarme. Au reste, si l'on réfléchit à la somme de travail que lui-même exigeait de tous ses exécutants avant de laisser une de ses œuvres paraître devant le public, comment ne pas conclure qu'une fois l'œuvre abandonnée à elle-même, l'exécution ne pouvait fournir que des épreuves de plus en plus infidèles du prototype? On ne pense pas assez, dans l'étude des œuvres lyriques, aux conditions d'exécution qu'elles comportaient, au temps où elles sortaient tout juste des mains du compositeur. Meyerbeer a écrit pour certaines voix comme il a écrit pour certains instruments, parce qu'il a établi l'harmonie de son œuvre sur certaines sonorités. Combien de fois, depuis que ses œuvres se sont répandues sur toutes les scènes du monde, a-t-on eu le souci de cette harmonie?

D'abord, c'est la partition même qui n'est pas intégralement rendue; ou, si l'on veut, qui l'est maladroitement. M. C. Saint-Saëns en a donné un jour (*Harmonie et Mélodie*), plus d'une preuve topique, insistant très justement sur l'importance essentielle, dans ces œuvres-là plus que d'autres, des nuances indiquées, trouvailles de génie souvent, complètement méconnues et suivies en quelque sorte au contre-pied de l'effet... Et le public, ajoute-t-il, s'habitue si bien aux falsifications, qu'il ne comprendrait plus qu'on rétablît la version originale. « Mais on ne change pas seulement les nuances (qui parfois changent tout), on change les rythmes; on ne s'arrête pas au rythme, qui est l'ossature de la musique, on change les notes. Qu'importe! L'auteur endosse tout cela! Et voilà comment les opéras vieillissent, pâlissent, tombent de décrépitude en désuétude... »

Ensuite, c'est le caractère même des rôles qui est modifié par la tradition établie de la recherche de certains effets, par les exigences du public abusé, qui les escompte d'avance, par les habitudes de classification des voix, sans oublier les préjugés sur la dignité du geste et du jeu sur une scène d'opéra. Nous avons coutume, et depuis longtemps, de considérer la grandiloquence du style, l'immobilité des attitudes, le convenu des groupements, la largeur de la déclamation.... comme un langage traditionnel et spécial, inhérent au genre du « grand opéra ». Mais, à l'époque de Meyerbeer, la vérité d'expression, la vie, le mouvement, la

simplicité de déclamation, la sincérité des gestes..., étaient les conditions expresses de l'interprétation : s'en départir eût été trahir la conception même du musicien. — Or, c'est justement ce qui arriva.

Quand Meyerbeer aborda la scène française, Adolphe Nourrit y régnait : Nourrit, la plus pure de nos gloires lyriques, élève de Garcia, et aussi (par son père) de Garat, dont l'école, fidèle à l'enseignement de Gluck, avait remplacé le cri par le chant. Une voix exceptionnelle, sinon en puissance, du moins en souplesse et en portée, admirablement placée, conduite avec la dernière perfection, s'unissait chez lui à un jeu passionné, vibrant, constamment en action, d'une sincérité absolue, d'une intelligence de premier ordre..., à une prestance aussi, pleine de fierté et d'enthousiasme. Il faut voir en lui, non seulement le premier des interprètes de Meyerbeer, mais la plus haute et la plus complète expression de ce que Meyerbeer voulait faire dans l'art dramatique. Celui-ci se reposait tellement sur son jugement, qu'il le réclama un jour comme l'indispensable collaborateur musical à un dramaturge qui lui proposait un sujet d'opéra. Si jamais ce titre de collaborateur fut exact entre compositeur et interprète, c'est bien en ce cas-ci ; et ce n'est pas un vain mot que celui que Meyerbeer prononça un jour, à propos des *Huguenots*, sur Nourrit disparu : « Ce sublime interprète, par la manière dont il a créé le rôle de Raoul, est devenu le second père de cet ouvrage, qui lui doit son succès plus qu'à l'auteur. »

Adolphe Nourrit, qui venait d'incarner les types si

divers de Masaniello, du comte Ory, et d'Arnold, fut un Robert d'une éloquence incomparable. D'abord, il chantait tout le rôle tel qu'il est écrit, et plus d'un passage dut être modifié pour ses successeurs. Mais son jeu, d'ailleurs, revêtait le personnage d'une *vérité* de caractère que l'on n'a jamais retrouvée. Évoqué de la sorte, ce combat continuel entre ses passions, sauvages, fébriles, toujours grondantes, et la grâce qui agit en lui, qui le domine, qui l'éclaire... ; entre l'énergie effrénée qu'excite Bertram et l'émotion épurée que fait naître Alice et qui grandit peu à peu jusqu'à l'élan religieux final... ; cette lutte intérieure faisait comprendre, mieux que la gaucherie du livret, ce qu'il pouvait y avoir de diabolique chez Robert le Diable.

Il ne fut pas moins évocateur, avec plus de noblesse encore, dans le personnage de Raoul, dont il rendait de saisissante façon la tendresse et l'énergie, la passion aux prises avec l'honneur, dont il vivait avec une sincérité incroyable toute l'évolution dramatique. Sa grande préoccupation, a-t-on dit, était de faire oublier qu'il chantait. Mais quelle voix pourtant, et combien expressive en son éloquence de tous les instants !

Pour entourer Nourrit, Meyerbeer avait cherché deux artistes qui fussent en quelque sorte animés avec lui d'un sentiment commun, d'une même émotion : cette constitution d'un noyau d'interprètes absolument sûrs le préoccupa toujours, nous le savons, comme un des meilleurs atouts de son jeu. Cornélie Falcon, élève de Nourrit, sortait à peine du Conservatoire quand elle

débuta dans Alice (Mme Dorus avait créé le rôle, mais elle parut mieux dans celui d'Isabelle, comme elle fut exquise dans la Reine de Navarre). Sa voix, d'une richesse rare, qui est devenue depuis type d'emploi, s'alliait à une nature expressive et enthousiaste, qui vibrait à l'unisson de celle de Nourrit et s'exaltait en quelque sorte auprès de lui. Nulle Valentine ne mit en valeur, comme elle, la conception de Meyerbeer et la beauté morale de ce rôle admirable. Quant à Levasseur, l'ampleur et l'étendue de sa voix superbe de basse, comme son autorité, sa prestance même, donnèrent aux personnages de Bertram et de Marcel un relief bien rarement retrouvé, et un caractère qui demeura sans égal.

« Il faut en prendre notre parti! Ce trio de *Robert* et des *Huguenots*, nous ne le verrons plus! » soupirait plus tard Meyerbeer, lorsque la recherche d'interprètes nouveaux le laissait comme désemparé pour *Le Prophète*. Gâté, en quelque sorte, par les premiers, à qui peut-être il avait trop demandé, il se voyait d'autant plus trahi par ceux qui vinrent après.

Le premier de tous, et le plus illustre, c'est Duprez. On ne saurait trop le répéter ; car il a fait école, et son influence, sur les femmes comme sur les hommes, dure encore : il faut voir en lui l'une des causes les plus certaines du malentendu dont souffre toujours le répertoire de Meyerbeer et des opéras ses émules. Cette voix factice, basée sur l'articulation et la force continue, sur la largeur de la déclamation, où la puis-

sance de certaines notes superbes produisait un effet foudroyant, avait magistralement triomphé dans *Guillaume Tell*, qui est si italien. Dans *Les Huguenots*, — car pour *Robert*, qu'il hésita longtemps à aborder, il ne compte même pas —, tout le caractère du rôle de Raoul en fut changé. Bien que pour lui on eût baissé et élargi plus d'un passage, Duprez, dont les effets n'agissaient qu'à découvert et hors du feu de l'action, ralentissait constamment le mouvement et prenait le contre-pied des nuances. Dans le septuor, alors que la voix de Nourrit dominait tout sans effort, et semblait scintiller, fouetter l'air comme sa « bonne épée », celle de Duprez disparaissait complètement. En revanche, le « Tu l'as dit » (qui doit être une caresse) était lancé à toute force... comme on l'a toujours entendu depuis. C'est où son exemple fut néfaste. Duprez était un « fort ténor » ; ces effets d'éclat et de puissance étaient d'un fort ténor, qui ne se tirait des notes hautes qu'en poitrine et à force de cri. Mais justement, Meyerbeer n'avait pas du tout écrit ses rôles pour « fort ténor ». Interprétés par cette voix, et ce style appuyé, déclamatoire, qui est devenu dès lors comme traditionnel, ils perdent presque tout le style que le musicien leur avait donné.

Il va sans dire qu'ils le perdent plus encore par le manque général de conviction et même de toute tradition quelconque. Or, le manque de conviction chez les interprètes fait dire invariablement que l'auteur même en est responsable et n'était pas sincère. Avec Meyerbeer, rien n'est plus faux. On s'en aperçoit fort bien

chaque fois qu'il surgit, par extraordinaire, un interprète à la hauteur de sa tâche. J'en pourrais citer, et plus d'un... Mais je ne veux parler ici que des créateurs, ou de ceux à qui il a directement communiqué sa pensée...

Voici encore Jenny Lind, cette artiste admirable, cette femme d'élite, aussi noble d'esprit et de cœur qu'éloquente par le charme inouï de sa voix, véritable muse de Meyerbeer, son inspiratrice et son modèle...

Voici Mme Schroeder-Devrient, la grande interprète de Weber, la première Valentine à Berlin... Pauline Viardot, autre Valentine, avant d'incarner cette Fidès pathétique et fière, d'une expression si pleine de grandeur, si vibrante, que nulle n'a égalée depuis... Pauline Lucca, une élève de Meyerbeer, la première Sélika à Londres et à Berlin (où Betz, le grand baryton de Wagner, fut le premier Nelusko)...

Voici Roger, le charmant ténor, dont l'enthousiasme lyrique avait séduit le maître pour le rôle du Prophète... et Tichatchek, qui créa avec un relief superbe ce même rôle en Allemagne, avant de devenir le grand ténor wagnérien que l'on sait.

Voici notre illustre Faure, dont la voix admirable se pliait avec un art infini à tous les styles et s'alliait à un jeu puissant, d'un relief souverain : il fut le premier Hoël et le premier Nelusko ; il fut encore Peters après l'excellent Battaille ; il révéla, il recréa Nevers, qui par lui passa soudain au premier plan... tantôt plein de verve ironique, tantôt d'une intense sensibilité, ici farouche et indompté, là d'une élégance fière et pleine de

style... — En 1859, Meyerbeer fut son témoin quand il épousa cette charmante Caroline Lefebvre, qui avait créé Prascovia à côté de Caroline Duprez, la première Catherine...

Enfin Marie Cabel, la première, l'étincelante Dinorah... Marie Sass, la dernière élève du maître, qui recueillit enfin de ses mains ce rôle émouvant de Sélika et s'y montra pleine d'ardeur... Villaret, un vaillant, un rayonnant ténor, que Meyerbeer avait déjà apprécié et qui incarna ses quatre héros...

Cependant, n'allons pas trop loin. Déplorons, s'il s'agit de critique, que les ouvrages de Meyerbeer, mal compris, sinon dédaignés, de la plupart des interprètes actuels, soient par eux trahis. Mais ne faisons pas dépendre ceux-ci de ceux-là. Rappelons-nous que de plus purs chefs-d'œuvre, ceux de Gluck, de Mozart, de Weber..., ne sont ni mieux compris ni mieux rendus. Admirons plutôt, devant un auditoire populaire quelconque, dans les pires conditions parfois, la force extraordinaire d'émotion et d'éloquence que garde toujours cette musique.

Et quand on nous dira que la musique de Meyerbeer est de celles qui, après avoir donné le change à son époque, ne saurait lui survivre, bornons-nous à répondre, avec le personnage de Corneille :

« Les gens que vous tuez se portent assez bien ! »

ŒUVRES DRAMATIQUES DE MEYERBEER

On trouvera dans le cours du récit l'indication suffisante des œuvres instrumentales, religieuses et lyriques.

Der Fischer und das Milchmädchen. — Berlin. 1810 (*inédit*).

Jephta's Gelübde (Schreiber). — Munich, 1812 (*inédit*. Le manuscrit au British Museum, Londres).

Alimelek, oder die beide Kaliffe (Wohlbrück). — Stuttgart, 1813, repris sous le nom de *Wirth und Gast, oder Aus Scherz Ernst*, 1820.

Les amours de Thécelinde, monodrame avec chœurs. — Vienne, 1813 (*inédit*).

[*Le Bachelier de Salamanque.* — *Robert et Elise.* — Paris, 1814, non représentés : *inédits.*]

Romilda e Costanza. — Padoue, 1818.

Semiramide riconosciuta (Métastase). — Turin, 1819.

Emma di Resburgo. — Venise, 1820.

Margherita d'Anjou (Romani). — Milan, 1820. (Le ms. au Conservatoire de Liège.)

L'Esule di Granata (Romani). — Milan, 1822.

[*Almanzor*, op. (Rossi). — Rome, 1822, inachevé ; *inédit*.]

[*Das Brandenburgerthor.* — Berlin, 1823, non représenté ; *inédit*.]

Il Crociato in Egitto (Rossi). — Venise, 1824. (Le ms. au British Museum, Londres.)

Robert le Diable (Scribe et Delavigne). — Paris, 1831. Fragments *inédits* des deux partitions à l'Opéra de Paris.)

Les Huguenots (Scribe). — Paris, 1836. (Fragments *inédits* à l'Opéra).

[*Cinq-Mars* (Planard et Saint Georges). — Paris, 1837 ; inachevé. Le ms. à l'Opéra.]

Ein Feldlager in Schlesien (Rellstab). — Berlin, 1844, *inédit*, (copie du ms. à Chantilly, collection Spœlberch). Repris à Vienne sous le nom de *Vielka*, 1847.

Struensée, mus. de scène (tragédie de Michel Beer). — Berlin, 1846.
Le Prophète (Scribe). — Paris, 1849. (Fragments *inédits* à l'Opéra).
L'Etoile du Nord (Scribe). — Paris, 1854.
Le Pardon de Ploërmel (Barbier et Carré). — Paris, 1859.
[*La Jeunesse de Gœthe*, intermède (Blaze de Bury). — Paris, 1860-63 ; non représenté ; *inédit*].
[*Judith*. Paris ; inachevé ; *inédit*].
L'Africaine (Scribe). — Paris, 1865. (Fragments *inédits* à l'Opéra).

Il n'existe pas de travail un peu complet et définitif sur Meyerbeer, et il sera même inutile d'en tenter un, tant que ses papiers, ses notes, ses manuscrits inédits, domaine aussi considérable qu'inexploré, resteront sous les scellés que sa famille, fidèle aux prescriptions expresses de son testament, a toujours maintenus dans toute leur rigueur. — J'ai d'ailleurs indiqué la plupart des ouvrages, forts brefs, où, sur sa personne et son œuvre, il est possible de trouver quelque renseignement de première main : (Weber. *Hinterlassene Schriften*, 1828 ; Berlioz. Feuilletons du *Journal des Débats*, 1836-1859, et *Traité d'instrumentation*, 1844, 1856 : Eug. de Mirecourt, *Les Contemporains : Meyerbeer*, 1854 ; Fétis, *Biogr. univ. des musiciens*, 1864 ; H. Blaze de Bury, *Meyerbeer*. 1865 ; H. Mendel, *Meyerbeer, eine Biographie*, 1868 ; J. Schucht, *Meyerbeer's Leben*, 1869 ; Niggli, *Meyerbeer*, 1884 ; Ad. Kohut, *Meyerbeer*, 1890 ; Joh. Weber, *Meyerbeer, notes et souvenirs*, 1898 ; W. Altmann. *Meyerbeer Forschungen*, 1902...).

TABLE DES GRAVURES

PORTRAIT DE MEYERBEER, VERS 1832. (Aquarelle du temps. Musée de l'Opéra.) 9

DÉCOR DU 3e ACTE DE *Robert le Diable*, PAR CICÉRI. (D'après une gravure du temps. Bibliothèque de l'Opéra.) SCÈNE DU 2e ACTE DE *Robert le Diable*. (Titre de la partition originale.) 17

LETTRE AUTOGRAPHE DE MEYERBEER A ROSSINI, DU 20 NOVEMBRE 1831. (Collection de M. Ch. Malherbe.) 33

CORNÉLIE FALCON. (Lithographie de Devéria, 1832). ADOLPHE NOURRIT. (Lithographie de Vigneron, 1837.) 41

DÉCOR ET SCÈNE DU 1er TABLEAU (COUPÉ DEPUIS) DU 5e ACTE DES *Huguenots*. (Bibliothèque de l'Opéra.) 49

SCÈNE DU 4e ACTE DU *Prophète*. (Lithographie du temps. Bibliothèque de l'Opéra.) 65

PAULINE GARCIA. (Lithographie de Devéria, 1840). JENNY LIND. (Lithographie de Ch. Vogt, 1846.) 73

MUSIQUE AUTOGRAPHE DE MEYERBEER. Fragment inédit des *Huguenots*. (Collection de M. Ch. Malherbe) 81

J. FAURE DANS LE *Pardon de Ploërmel* A L'OPÉRA-COMIQUE (1859) ET DANS L'*Africaine* A L'OPÉRA (1865) 89

L'*Africaine* A L'OPÉRA. (Composition d'Alphonse de Neuville, dans l'*Illustration*, 1865.) 97

APOTHÉOSE DE MEYERBEER. (Gravure de Annedouche, d'après le tableau de Hamman : L'*Africaine*, *Robert le Diable*, le *Prophète*, les *Huguenots*.) MEYERBEER SUR SON LIT DE MORT. (Dessin original de E. Mousseaux, exécuté le 4 mai 1864. Musée de l'Opéra.) . 105

LE RÊVE DE MEYERBEER. Dessin anonyme. Collection de M. G. Hartmann. L'*Africaine*, CARICATURE DE HADOL 1865 : Nélusko (Faure), Sélika (Marie Sass), Vasco de Gama (Naudin) 113

TABLE DES MATIÈRES

I. Les premières années d'études (1791-1815) 5
II. Le séjour en Italie (1816-1826) 20
III. *Robert le Diable* (1827-1832) 32
IV. Les *Huguenots*. — Le *Camp de Silésie*. — *Struensée* (1833-1846) 45
V. Le *Prophète*. — L'*Étoile du Nord*. — Le *Pardon de Ploërmel* (1847-1859) 62
VI. L'*Africaine* (1859-1863) 79
VII. L'homme et l'œuvre 94
VIII. Le musicien devant les musiciens 108
IX. Les interprètes 117
Œuvres dramatiques de Meyerbeer 125
Table des gravures 127

1351 9

Evreux, imprimerie Ch. Hérissey, Paul Hérissey, succr

BINDING SECT. JUN 30 1970

ML
410
M61C9

Curzon, Henri de
Meyerbeer

Music

FACULTY OF MUSIC LIBRARY

DATE DUE:

JAN 05 1994

****

MON.-THURS. 8:45-9:15
FRI. 8:45-5:45
SAT. 10-4:45

SPECIAL SUNDAY OPENING
Nov.28,Dec. 5,12 1:30-4:45